الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة قسنطينة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:..........

شعرية الفضاء في مقدمة الظعائن

ديوان زهير بن أبي سلمى نموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:

منى بشلم

إشراف الدكتور:

دياب قديد

لجنة المناقشة:

الدكتور: احسن كاتب ....رئيسا.

الدكتور: دياب قديد...مشرفا و مقررا.

الدكتور: رشيد قريبع ....عضوا مناقشا.

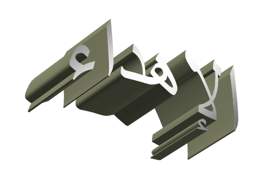
الدكتور: محمد بن زاوي.....................................عضوا مناقشا.

السـنة الجامعية 2008 -2009

بسم ا الرحمن الرحيم

«و ا جعل لكم من بيوتكم سكنا و جعل لكم من جلود الأنعام بيوتا تستخفونها يوم ظعنكم و يوم إقامتكم و من أصوافها و أوبارها و أشعارها أثاثا و متاعا إلى حين۩ و ا جعل لكم مما خلق ظلالا و جعل لكم من الجبال أكنانا و جعل لكم سرابيل تقيكم الحر و سرابيل تقيكم بأسكم كذلك يتم نعمته عليكم لعلكم تسلمون۩»

سورة النحل الآيات "79-80 "



نور قلبي و ضياء ما بين الضلوع

العزيزان الغاليان

أبي، أمي

بكرمكما و بالغ حبكما أحكم القلب مقاليد الحلم

إلى أحبتي و رفاق الأمس، اليوم و الغد

إخوتي الأرق ،الأطيب في الكون

بفضلكم تمت الأحلام الأثيرة و لكم أهدي الثمرة اليانعة

أحلام

محمد عصام حورية

خالد ريان

شكر و تقدير

جزيل الشكر و التقدير لأستاذي المشرف الدكتور "دياب قديد"

الذي أغرق طالبته بجميل تفانيه و طول صبره، و دقة ملاحظاته و تصويباته و غزير نصحه،

لا اللغة تجزيه و لا العبارات توفي جميله

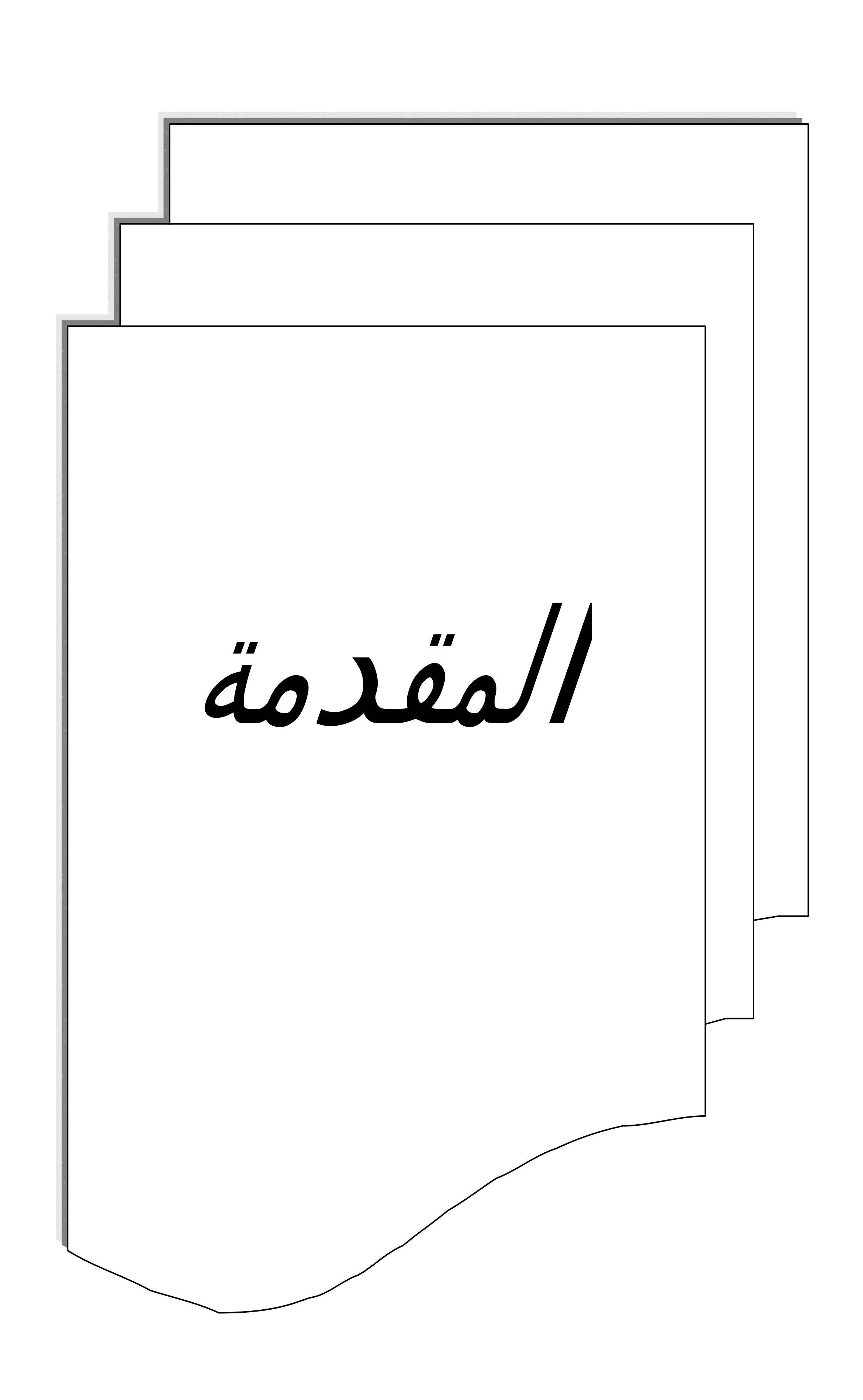
أستاذي جازاكم الله.

شكر جزيل لأساتذتي من لجنة المناقشة الذين سيسهرون على قراءة و تقييم البحث، و يبدلون من الوقت و الجهد لمتابعة خطواته.فلهم الشكر الجزيل.

إلى كل من ساعد على إنجاز هذا البحث ، الشكر و الثناء و منهم أخص عمال المكتبات: المركزية ، العلوم الإنسانية ،و أحمد عروة.

الزملاء الكرماء،أمينة ،روفية ،و لبنى

شكر جميل


المقدمة

بسم ا   الرحمن الرحيم

المقدمة :

أحيطت القصيدة الجاهلية بكثير من العناية من قبل مختلف التيارات الفكرية و الأدبية و النقدية؛ دراسة، و شرحا، و تحليلا، انطلاقا من الشروح القديمة، وانتهاء إلى المدارس النقدية المعاصرة.

و مع كل قراءة جديدة أبدت القصيدة طواعية للمنهج ـ بنسب تختلف من منهج لآخر ـ و فاضت بثراء بالغ مغنية البحوث و مبلّـغة إلى نتائج باهرة أحيانا،أما في أحيان أخر فقد كانت تنغلق و تستعصي على الإدراك، حتى إن بعض وحداتها بقيت غامضة؛ و من بين هذه الوحدات التي تتردد بشكل كبير "الفضاء الجغرافي" أو ما يسمى غالبا بـ "أسماء المواضع" في القصيدة الجاهلية، سواء في المقدمة الطللية،أو في مقدمة الظعائن، و إذا كانت الأولى قد حظيت بقراءات مختلفة و دراسات جمة، فإن الثانية كانت أقل حظا و إن لم تهمل تماما من طرف الباحثين.

فالدراسات التي تناولتها قليلة نسبيا، و هي في الغالب الأعم لم تكن مفردة لموضوع شعرية الفضاء تحديدا، الشيء الذي دفعني إلى الخوض فيه لوضع لبنة متواضعة في موضوع يستحق كبير الاهتمام.هذا الموضوع المحايث للواقع الذي لا ينفصل عنه، و الذي انتبه إليه الشاعر الجاهلي قبل أن توليه الدراسات النقدية حقه من العناية، الأمر الذي جعل السؤال يكرر

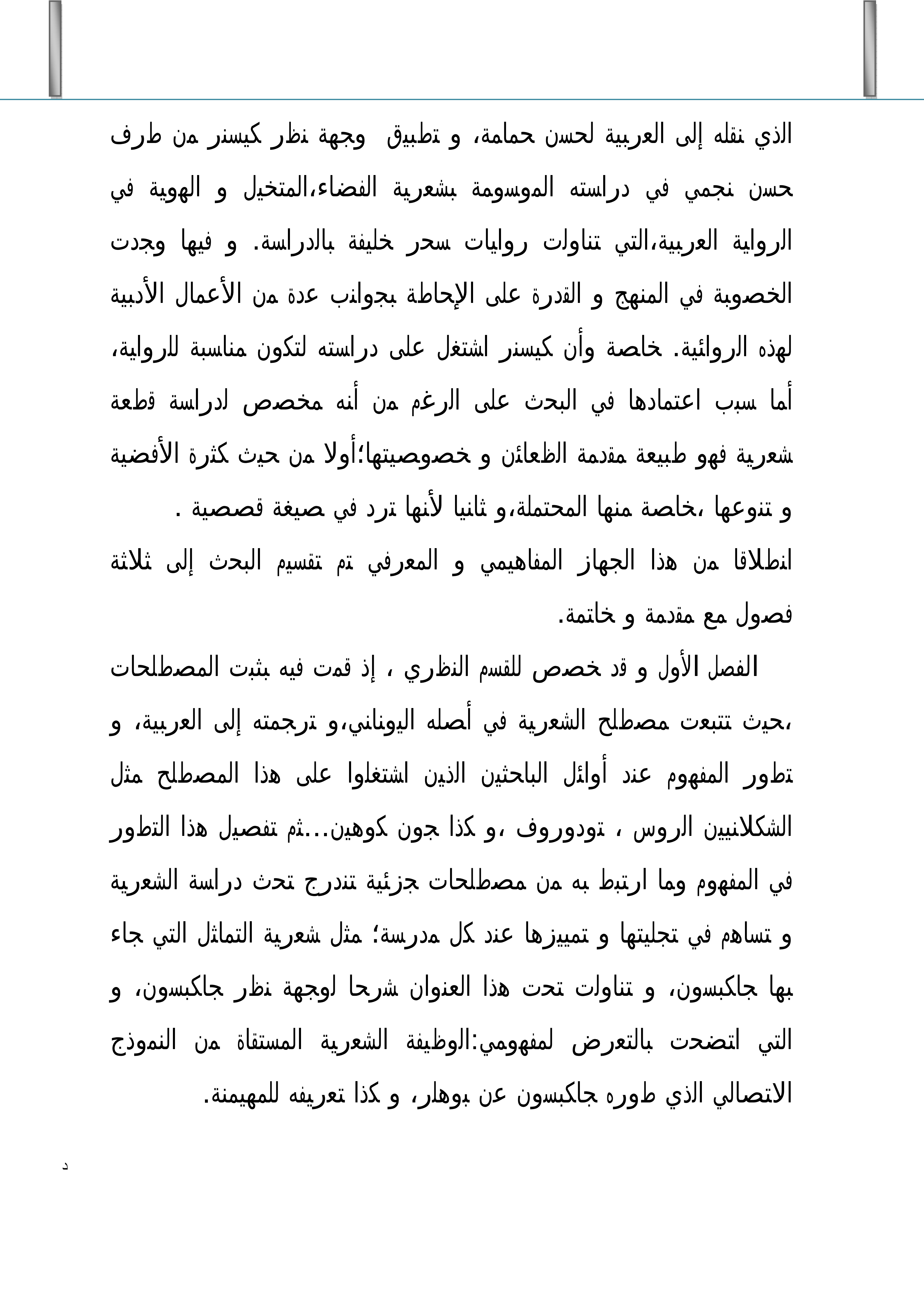
نفسه حول هذا الفكر الذي يفترض أنه بدائي ،لكن الحقيقة تكشف عن أصالة هذا الفن الشعري و ثرائه مما يجدب اهتمام الدارسين إليه ، و يجعل منه محط قراءاتهم المتعددة ،الأمر الذي ينتج آفاقا جديدة جراء تنوع هذه التفسيرات و التأويلات،انطلاقا من أن النص حمال أوجه.

و لأن الإجابة عن أسئلة الفكر لا تكون إلا باستنطاق الحقائق، فإن الانتباه يتجه صوب الملموس، نحو ديوان الشعر الجاهلي و منه انتقيت "ديوان زهير بن أبي سلمى" ليكون نموذجا عن شعر المرحلة،لأنه شاعر توافرت له الخبرة بأشعار العرب فنسج على منوال سابقيه من كبار شعراء العصر، و زاد من حسن شعره ما أوتي من موهبة فذة و صنعة رصينة، ليخرج شعره صورة كاملة حسنا و أصالة ، مما يجعله واحدا من أفضل النماذج القادرة على تمثيل الشعر الجاهلي.

على هذه المدونة تطرح مجموعة من الأسئلة ،لعل في مقدمتها تلك المتمحورة حول خصائص الفضاء و أصنافه الواردة في مقدمة الظعائن الجاهلية، و كيفية توظيفها في النص لتكون شعرا لا مجرد خارطة مرسومة بالكلمات . فكيف وظف الشاعر الفضاء الجغرافي عامة و المرجعي خاصة في نص الظعائن؟ ثم ما نوع العلاقة التي ربطت الشاعر بهذه الأصناف من الفضاء؟ و كيف يمكن للباحث المعاصر أن يقرأ هذه الأفضية و قد باعدت الأزمان بينه و بينها، و لم يعد يعرفها إلا استعانة بالمصادر القديمة ، فأي دلالات قد يولد الفضاء في هذه المقدمة؟

هي أسئلة قد تعين على كشف واحد من جوانب السر الكبير لخلود القصيدة الجاهلية عامة، هذا السحر الذي تحمله القصيدة،الباقي على مر الأيام و تعاقب الأزمان. هو بحث عن سر خلود القصيدة التي تُعدد - في أجزاء منها- أسماء أماكن اندثر ذكرها، وتغيرت أسماؤها، و ما عدنا نعرفها إلا من خلال هذه النصوص الشعرية التي وصلت إلينا مبثوثة في بطون الكتب، مع ذلك لا نملك أن نمنع أنفسنا من ترديدها بيتا تلو الآخر ، غير مدركين لما يجدبنا نحوها.و لهذا فإن دراسة شعرية الفضاء في مقدمة الظعائن نابعة من حب المغامرة ، و شهوة الإبحار نحو المجهول الذي لا يرفع لبسه إلا التأويل رغم ما يكتنف هذا العمل من صعوبات، يتأتى تدليل بعضها بالاعتماد على منهج علمي تحدد خطواته طريقة البحث ، و قد وقع الاختيار على المنهج السيميائي بالنظر إلى الإمكانات التي يتيح للباحث بفتحه مجالا واسعا للتفسير و القراءة ، إضافة لكثرة مصطلحاته و دقتها و وضوحها، فتسهل على الباحث ضبط الظواهر المواجهة له في النص.

إضافة إلى وفرة الدراسات السيميائية التي تناولت الفضاء في واحد من أصنافه، كدراسة جوليا كريستيفا الموسومة بـ Le texte du roman التي شرحت الفضاء الجغرافي، و figures 1 et 2 لجرار جنيت الذي تطرق فيهما لكل من الفضاء الجغرافي و الطباعي،كما تعامل مع اللغة على أنها فضاء. و لقد كانت هذه المراجع عونا لي في تكوين التصور الأولي عن دراسة الفضاء في العمل الأدبي عامة،و في شعر زهير خاصة،لتكتمل الصورة بعد الإطلاع على مؤلف "شعرية الفضاء الروائي" لجوزيف.إ.كيسنر



الذي نقله إلى العربية لحسن حمامة، و تطبيق وجهة نظر كيسنر من طرف حسن نجمي في دراسته الموسومة بشعرية الفضاء،المتخيل و الهوية في الرواية العربية،التي تناولت روايات سحر خليفة بالدراسة. و فيها وجدت الخصوبة في المنهج و القدرة على الإحاطة بجوانب عدة من الأعمال الأدبية لهذه الروائية. خاصة وأن كيسنر اشتغل على دراسته لتكون مناسبة للرواية، أما سبب اعتمادها في البحث على الرغم من أنه مخصص لدراسة قطعة شعرية فهو طبيعة مقدمة الظعائن و خصوصيتها؛أولا من حيث كثرة الأفضية و تنوعها ،خاصة منها المحتملة،و ثانيا لأنها ترد في صيغة قصصية .

انطلاقا من هذا الجهاز المفاهيمي و المعرفي تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول مع مقدمة و خاتمة.

الفصل الأول و قد خصص للقسم النظري ، إذ قمت فيه بثبت المصطلحات ،حيث تتبعت مصطلح الشعرية في أصله اليوناني،و ترجمته إلى العربية، و تطور المفهوم عند أوائل الباحثين الذين اشتغلوا على هذا المصطلح مثل الشكلانيين الروس ، تودوروف ،و كذا جون كوهين...ثم تفصيل هذا التطور في المفهوم وما ارتبط به من مصطلحات جزئية تندرج تحت دراسة الشعرية و تساهم في تجليتها و تمييزها عند كل مدرسة؛ مثل شعرية التماثل التي جاء بها جاكبسون، و تناولت تحت هذا العنوان شرحا لوجهة نظر جاكبسون، و التي اتضحت بالتعرض لمفهومي:الوظيفة الشعرية المستقاة من النموذج الاتصالي الذي طوره جاكبسون عن بوهلر، و كذا تعريفه للمهيمنة.

و شعرية الانزياح عند جون كوهن القائمة على التمييز بين اللغة الشعرية و غيرها،و قد شُفعت بمتابعة لمفهوم الانزياح عند عدد من الدارسين خاصة الأسلوبيين منهم.

و أخيرا الشعرية عند الباحثين العرب،و هنا ركزت على الشعرية الشفوية عند أدونيس،المرتبطة بالشعر الجاهلي و المنطلقة من حقيقة كونه فنا يعتمد على الإلقاء الشفوي و ما يتبع ذلك من عناية بالجانب الصوتي و الموسيقي. و شعرية الفجوة:مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، و إن كانت أوسع دائرة من سابقتها،حتى إن بعض تمظهراتها لا يمكن تطبيقها إلا على الشعر الحديث،و المعاصر.

للإحاطة بهذه التيارات اعتمدت على جملة من المراجع أهمها مفاهيم الشعرية لحسن ناظم الذي تناول الشعرية و مختلف مفاهيمها ،و أهم المدارس التي أسهمت في إرساء ركائز "الشعرية"،أما عن المؤلفات التي ساهمت في بناء المفهوم فإنني تحصلت على:أسئلة الشعرية لرومان جاكبسون في ترجمته الفرنسية "questions de poétique". و النظرية الشعرية ،بناء اللغة العليا، لجون كوهن.و من المراجع العربية : الشعرية العربية، لأدونيس، وفي الشعرية لكمال أبو ديب.

أما القسم الثاني من هذا الفصل فتعرضت فيه لشعرية الفضاء ، بدءاً بمفهومها، و مختلف المصطلحات المرتبطة بمفهوم الفضاء ،و كذا أصنافه متبعة التقسيم الذي أورده كيسنر مع العلم أنه اكتفى بتسمية أصناف الفضاء

و لم يضع العناوين الجزئية التي تنضوي تحت كل صنف منها و التفريعات الجزئية لم تتح لي إلا بالعودة إلى بعض المراجع التي كان يحيل عليها، و كذا المراجع التي تتناول الموضوع ذاته إلى أن اكتملت الصورة، و اتضحت الرؤية و تمكنت من إدراج كل جزئية تحت الصنف الذي درسها كيسنر ضمنه، و قد فضلت اعتماد رؤيته لأنه أجمل كل الأفكار التي كنت أصادفها متناثرة ضمن مختلف المراجع، فهو يعد جامعا، و قد صنف الفضاء إلى ثلاثة أقسام هي الهندسي و يتضمن دراسة وجهة النظر و الخط و النقطة و المستوى و هي مفاهيم مرتبطة بطريقة عرض الحكاية، ثم المحتمل و يشمل دراسة كل ما هو ممكن من أماكن و شخصيات و حتى شكل الكتاب و توزيع النص على الصفحة ، و هو صنف مرتبط في جانب منه بالفنون التشكيلية و في الآخر بالواقع الخارج نصي.

الفضاء المطابق المولد هو ناتج علاقة النص بقارئه و كيفية إدراك هذا الأخير للفضاء داخل العمل الأدبي، وكيفية إدراكه للمعاني الحقيقي منها و المجازي.

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي جمعت فيه بعض الآراء حول مقدمة الظعائن عن الدافع للقول في هذا الموضوع، و عن التقاليد المتبعة في هذا الفن.ثم انتقلت إلى تحليل نص الظعائن في الديوان متبعة المنهج السيميائي مقتصرة على الفضائين الهندسي و المحتمل؛كانت البداية بهندسة الحكاية في هذه المقدمة،ثم انتقلت لدراسة الفضاء النصي ثم كل من المكان و

الشخصيات فوجدتهما يؤديان داخل النص أدوارا عاملية تختلف كلما اختلف الفضاء الجغرافي الذي تتواجد فيه الشخصيات، و لهذا قسمت النص بالاعتماد على تغير المكان ـ الإطار المكاني للحدث ـ غير مغفلةٍ لتوزيع الأبيات على قصائد مختلفة؛ إذ كنت أنبه إلى التحول عن قصيدة إلى أخرى في كل مرة.

أما تحديد مجموعة القيم التي تحكم النص فإن ضبطها كان في الغالب بالعودة إلى التفسير الأسطوري للأدب الجاهلي،الذي كان عونا في إيضاح هذه النقطة ، لكنه يشط و يباعد أحيانا، مما دفع بالبحث إلى الانتقاء من بين التفاسير التي يطرحها.

ثم خصصت الفصل الثالث للفضاء المطابق المولد فحسب؛ و فيه انطلقت من فرضية مفادها أن نص الظعائن كناية عن معنى مختفي وراء هذه المعاني الظاهرة، و فتشت عن القراءات السابقة لنص الظعائن عند زهير و أفدت منها في دراسة مقدمة المعلقة، بينما لم أجد في الدراسات التي سنحت لي فرصة الاطلاع عليها من تسير إلى الغايات التي أقصد إليها في فهم باقي النصوص،و مع ذلك وجدت دعما لفكرتي في عدد من المراجع ، خاصة تلك التي تتبع مناهج معاصرة في تناولها للشعر الجاهلي؛ و تتناوله بكثير من التحليل وفق آليات القراءة المعاصرة،المعتمدة على المنهج السيميائي ،إيمانا مني بأن مثل هذه الدراسات قد تقف عند مفاصل النص ،و تكشف عن جواهره ،و تجيب عن بعض الأسئلة التي أرقت الدارسين للشعر الجاهلي.

كما أفدت من الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي عموما، من مثل شعرنا القديم و النقد الجديد، و الرحلة في القصيدة الجاهلية، لوهب رومية. و كذا الشعر الجاهلي ،منهج في دراسته و تقويمه ،لمحمد النويهي.

أما المصادر فقد ساعدتني بشكل كبير في فهم النص و ملابساته، و ساعدتني في أحيان كثيرة على بلورة أفكاري و إيضاح نظرتي للنصوص التي أدرس.

ثم جاءت الخاتمة تتويجا لأهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث.

و بغرض ضبط خطوات العمل و التمكن من المنهج استعنت بمراجع في مجال السيميائية، أهمها في الخطاب السردي، نظرية قريماس لمحمد ناصر العجيمي، مدخل إلى السيميائية السردية لسعيد بن كراد، تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص - لمحمد مفتاح ،و مقدمة في السيميائية السردية، لرشيد بن مالك.

و لئن تسنى لي ضبط خطوات العمل و بلوغ هذه النتائج فإن الفضل يعود إلى الأستاذ المشرف الدكتور "دياب قديد" الذي كانت نصائحه و إرشاداته العون لي في تخطي كثير من العقبات ،و إزالة بعض اللبس الذي قد يعتري الدراسة بين الحين و الآخر؛ فلا يمكن للكلمات أن تبلـغ شكري و عرفاني أمام جميل صبره و كرم توجيهاته، و فضل سعيه بكل ما من شأنه السير بالبحث قدما صوب أهدافه، فلا الشكر يوفيه حقه و لا الامتنان يؤديه، إذ كان المنير لطريق البحث و الراعي المتعهد له، بالتصحيح و التقويم ،بادلا من

وقته و جهده، لقراءته و الوقوف على أخطائه و هناته ، و اقتراح ما يراه الأصوب و الأسلم ؛ فله مني الثناء و الامتنان، و له من الرحمن كريم الثواب.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر و العرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة و التصويب على الرغم من انشغالاتهم العلمية و البيداغوجية ،فلهم مني الشكر و أبقاهم ا ذخرا لخدمة العلم و المعرفة.

الفصل الأول

القسم النظري

الشعرية مصطلحا:

- شعرية التماثل
- شعرية الانزياح
- الشعريات العربية

شعرية الفضاء:

الفضاء مصطلحا

أصناف الفضاء

- الهندسي
- المحتمل
- المطابق المولد

لشعرية مصطلحا:

النص العربي القديم عامة ،و الشعري منه على وجه الخصوص ، سؤال محير، تحاول قراءته النظريات المتعددة ، واحدة تلوى الأخرى ، ويبقى دائما يطرح المزيد من الأسئلة ليواجه النظريات و المناهج المحدثة التي و مع تعدد آلياتها، لم تستنفد جماليته،و لم تجيب عن كل أسئلته.

الشعرية واحدة من النظريات الوافدة إلى النظرية الأدبية العربية وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي poétique و نظيره الإنجليزي poetics و اللذان يعودان معا إلى أصل واحد هو الكلمة الإغريقية poètikos الذي يحمل دلالة الفعل : صنع أو أبدع والمشتقة من الفعل poiein أما أول استعمال للكلمة فكان مع أرسطو في كتابه الموسوم ب : po- Etiks ([1]) ، والذي ترجمه بشر بن متى بـ "بوتيك" ، و يترجم حاليا بـ : الشعرية أو فن الشعر.و معه بدأت إشكالية المصطلح حيث إنه كان أول كتاب خصص بكامله ل"نظرية الأدب"([2])غير أن تودوروف لا يرى فيه ذلك و إنما يقرؤه على أنه معالجة في «التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام ...يصف أرسطو خصائص الأجناس الممثلة (أو المتخيلة)» ([3])

ويقصد بهذه الأجناس كلا من الملحمة و الدراما لأن الجزء الخاص بالكوميديا مفقود، أو بعبارة تودوروف غير موجود. من هذه النظرة التي تقسم الآثار الأدبية إلى أجناس انطلاق جرار جنيت ليحدد موضوع الشعرية و هو حسب رأيه ليس النص بل جامع

---

[1] : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ،المركز الثقافي العربي،1994،ص11

2: تودوروف تزفيطان ،الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال،المغرب،1990 ص72

[3] : المرجع نفسه ،ص72

النص؛و يقصد بمصطلحه هذا «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة.ونذكر من هذه الأنواع:أصناف الخطابات،و صيغ للتعبير،و الأجناس الأدبية»([1]) فالشعرية تدرس النص وفق خصائص الجنس الذي ينتمي إليه،كما تهتم بتقاطعه مع النصوص الأخرى و هو ما يسميه جنات "التعالي النصي"([2]) أي علاقة التداخل التي تجمعه بغيره.

يعود إطلاق الشعرية كمصطلح في الدراسات الأدبية إلى الشكلانية الروسية التي اتخذت الأدبية تسمية، و حددت معناها ، و مع ذلك لم يثبت معنى المصطلح في توجه واحد ،ولا اقتصرت الشعرية على شعرية واحدة ، بل إنها انقسمت إلى اتجاهات عدة، نذكر منها على سبيل المثال:شعرية التماثل عند جاكبسون،شعرية الانزياح عند كوهين ، وشعرية الفجوة:مسافة التوتر عند كمال أبو ديب كاتجاه عربي في الممارسة الشعرية.

تعريف الشعرية ينقسم إلى توجهات ثلاثة هي: أولا «مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي»([3]) و عندها تنسب الشعرية إلى الشاعر كقولنا، شعرية رامبو، أو شعرية هيجو و نقصد إذاك مجموعة الاختيارات التي ينتقيها الشاعر في أعماله و المتاحة على الصعيد الموضوعاتي، و الأسلوبي و غيرها.

المفهوم الثاني هو« القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، و هي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية» ([4]) وفي هذه الحالة سننسب الشعرية إلى مدرسة فنية بعينها، فنقول مثلا الشعرية الرومانسية.

---

[1] : عصام شرتح،الشعرية من وجهة نظر جرار جنيت،أسبوعية البديل العراقي ،العدد1013،2-7-2006

[2] : جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص. ترجمة:عبد العزيز شبيل،و حمادي صمود.المجلس الأعلى للثقافة ،1999،ص71

[3]: حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ،ص 33

[4] وغليسي يوسف، الشعريات و السرديات،قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم،منشورات مخبر السرد العربي، الجزائر،2007،ص15

أما المفهوم الثالث فتظهر فيه الشعرية كنظرية **داخلية للأدب**، وهو المفهوم الذي يتوقف عنده تودوروف فالشعرية من وجهة نظره هي معالجة داخلية للغة النص تفضي إلى استخلاص قوانين الوحدة و التنوع في الأعمال الأدبية التي تتضح من خلال الأعمال المستقلة و المتميزة، بهذا تكون الشعرية معالجة داخلية لميزات الأدب،من هنا يرفع تودوروف عن الشعرية الهدف القديم المتمثل في البحث عن معنى للعمل الأدبي ذلك أنها «لا تسعى إلى تسمية معنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ...تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة مجردة و باطنية في الآن نفسه»([1])، رغم كونها باطنية ـ تبحث داخل العمل الأدبي ـ إلا أنها لا تكتفي فقط بالأعمال المتحققة فعليا بل تتعداها لتدرس الأدب الممكن، ذلك أنها تستنطق خصائص الخطاب الأدبي و بهذا تتجلى هذه الخصائص في كل نص أدبي. هذا العلم ـ كما يصفها تودوروف ـ «لا يعنى بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن ، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»([2]) ليكون الهدف من هذه الدراسة تجاوز الطرق القديمة في التحليل، و التي تسمح لخطاب غير متجانس مع العمل الأدبي بتناوله ، و تحليله كما هو الحال مع الدراسات النفسية و الاجتماعية و غيرها. بهدف بلوغ نظرية لبنية الخطاب و طرق اشتغاله،و عليه تقدم الشعرية جدولة للإمكانات الأدبية ، حتى تبدو هذه الأخيرة حالات خاصة تتجسد فيها النظرية،ويتم إسقاط العمل الأدبي على خلفية من جنسه فيتسنى **دراسة** الخطاب الأدبي **بعلم** من نفس جنسه ، هو الشعرية التي تدرس الأدب بوصفه بنية مجردة ، مستخلصة خصائصها و طرق اشتغالها.

هذا العلم هو ما أسماه رومان جاكبسون Roman Jakobson من قبل بالأدبية و قد جاءت أعماله تتويجا لمجهودات الشكلانيين الروس (1915-1930) الذين بدورهم ابتغوا

---

[1]: تودوروف تزفيطان،الشعرية،ص23

[2]: المرجع نفسه،ص23

علما للأدب و إن لم تتسم دراستهم بمنهج محدد المعالم ، فإن المزية الكبرى لهذه الدراسات هي تحديد علم الأدب و« التشديد على أن الأدب واقعة قابلة للبحث العلمي و بوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي »([1]) و بهذا رفض الشكلانيون الاتجاهات الفلسفية و الإيديولوجية و غيرها في تناول العمل الأدبي. و أقروا الأدبية علما أحق بتناول الأدب، و يحدد جاكبسون موضوعها بقوله« إن موضوع علم الأدب ليس الأدب ، و إنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»([2]) فهو بهذا المعنى يبحث عن الخصائص التي تصنع فرادة اللغة الأدبية ، و تميزها عن غيرها من الاستعمالات اللغوية، حيث إن الوظيفة الشعرية تصبح "مهيمنة" على باقي الوظائف الست التي خصها جاكبسون بالدراسة ، في مخططه التواصلي الشهير. وهو يعرف الشعر بأنه اللغة في وظيفتها الجمالية ، حين تخرج عن وظيفتها التواصلية التبليغية و ترتد إلى ذاتها، و تصبح الكلمات في نفسها موضع الاهتمام، و بدلا من أن تبعث كرسالة من باث إلى متلقي « تعكس توجه حركتها و تنثني إلى داخلها ...و يتحول القول من (رسالة) إلى (نص) و لا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني ...و لكنها تتحول لتصبح غاية في نفسها»([3]) و بهذا ينكسر مخطط التواصل و يقفل للبحث عند خصائص الرسالة، دون الانزلاق إلى ما وراءها من فحوى اجتماعي، فلسفي ،و إيديولوجي.

لم تقطع الشكلانية الروسية الصلة بين الأدب و الحياة، بل إنها سعت فقط لخلق دراسة للأدب تكون من جنسه حتى يستوفي حق الرسالة الأدبية من الدراسة خاصة في وظيفتها

---

[1]: حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ،ص79

[2]: Roman Jakobson,La nouvelle poésie russe, Traduit par : Tzvetan Todorov, : Question de poétique, éditions du seuil, 1973,p15

[3]: الغدامي عبد ا ،الخطيئة و التكفير،من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ،النادي الأدبي الثقافي 1985 ،ص8

الجمالية، هذا التركيز أفضى بجاكبسون إلى التمييز بين اللغة الشعرية و غيرها من حيث أن اللغة«الشعرية تلفت بالتمثيلات اللغوية (الصوتية ، و الدلالية) القدر الأكبر من الاهتمام

إلى ذاتها،فينحصر الرابط بين التمظهر الصوتي و المعنى»([1])

بهذا تكون الشعرية في نظر جاكبسون دراسة داخلية للأدب تعنى بالخصائص التي تحقق الوظيفة الأدبية للغة في خروجها عن الاستعمال اليومي ،و انتقالها إلى إبراز ذاتها من خلال هيمنة الوظيفة الجمالية ذلك أن الانشغال بالتمييز بين اللغة الأدبية ، و اللغة العادية كان سائدا في أوساط الشكلانيين ، الذين وضعوا مصطلح الآلية لشرح طريقة استخدام المفردات في اللغة الدارجة التي« تستخدم آليا دون تردد أو تركيز،هذا التعبير دلالة على هذا الشيء...بالمقابل اللغة الشعرية تدرك الكلمة ككلمة و ليس فقط مجرد بديل للمادة المسماة و لا مجرد تفجير للشعور»([2]) بل إنها هي الغاية في ذاتها، وهي التي تستدعي الاهتمام الأكبر.

اتخذ الشكلانيون من اللغة الدارجة معياراً تقاس به درجة انحراف اللغة الأدبية. فتوصف الدارجة بالآلية و هي استخدام الألفاظ دون الالتفات إليها لأن العلاقات بين الدليل و الواقع علاقة اعتيادية و الهدف من هذا الاستخدام للغة هو الإشارة و تعيين الأشياء، و للانزياح عن هذه الدرجة يقترح الشكلانيون مفهوم "التغريب" الذي ينزع الألفة عن الأشياء فينعش حاسة الحياة و التجربة في النفس ،و ذلك بإضفاء غموض على "الشكل" لتتفرد المفردات في استعمالها الأدبي عبر زيادة صعوبتها الشكلية ، التي تكسر آلية الاستخدام اللغوي،و يعرف موكاروفسكي السمة التي تميز اللغة المعيارية عن الشعرية ،بأنها «انحرافها عن قانون اللغة المعيارية و خرقها له،فضلا عما تمتاز به من معجم خاص و

---

[1]: Roman Jakobson, questions de poétique P 14

[2]: مفهومات في بنية النص،ترجمة وائل بركات،دار معهد للطباعة،سورية،1996،ص37

صيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية poétismes»([1]) غير أن تحديد هذه اللغة المعيارية يحتاج بدوره إلى إعادة نظر،كان تجسيدها عند جون كوهين من خلال انتقائه للنثر معيارا يقيس درجة انحراف اللغة الشعرية .غير أنه يختلف عن الشكلانيين في تعريف الشعرية فهو يخصها بدراسة الشعر دون النثر حتى الأدبي منه،و يعلن ذلك بقوله:«الشعرية علم موضوعه الشعر» ([2]) غير أن كلمة شعر لم تعد خالصة الدلالة و مفهومة كما كانت عليه في العصر الكلاسيكي ،و ليميز بين ما هو شعر و ما هو دون ذلك، يعتمد مستويي التحليل " الصوتي و المعنوي" و يضع بذلك جدولا تصنيفيا ، يميز به بين مختلف الأنواع الأدبية ليصل من خلاله إلى تحديد موضوعه :

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	- ([3])

بناء على هذا التصنيف يكون الشعر التام موضوع الشعرية عند كوهين،أما منهجه فهو مواجهة القصيدة بالنثر ،على أن النثر هو المستوى اللغوي السائد الذي يمثل المستوى العادي للغة و« نجعل الشعر- مجاوزة - تقاس درجته إلى هذا المعيار»([4]) أي أن

1: ألفت كمال الروبي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ،مجلة فصول ، مجلد5 ، عدد 1 ، 1985 ،ص41

2: جون كوهين،النظرية الشعرية،بناء اللغة العليا،ترجمة أحمد درويش،دار غريب،2000 ،ص29

3: المرجع نفسه،ص32

4: : المرجع نفسه، ص35

الشعرية ظاهرة أسلوبية عموما و قاعدتها تبنى على كون لغة الشاعر غير عادية ،و هو ما يمنحها أسلوبها الشعري.

يحصي كوهين نوعين من الانحراف ، القسم الأول مجاوزة فردية تميز الكاتب الواحد و هي الطريقة التي يتميز بها و يعرف بها لدى القراء. و يصف المفهوم الثاني بأنه انحراف عام مشترك بين الشعراء« قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغيرات الفردية»([1]) فهو قاعدة في الممارسة الشعرية ،و لا يقاس انزياحها إلا مقارنة بالمستوى العادي و يضرب لذلك مثلا "الوزن"، فهو عبارة عن مجاوزة مقننة بالنسبة إلى المستوى العادي الذي لا يولي أهمية للجانب الصوتي للغة أثناء استعمالها ،من جهة أخرى هو يقر بوجود قانون للتحول يحكم المستوى المعنوي، و إن لم يكن مقننا بنفس الدقة. يصل كوهين بعد توضيح منهجه إلى استنتاج مفهوم للشعر، يكوّن وفقه نوعا من اللغة،و بهذا تكون الشعرية عنده حدود الأسلوب لهذا النوع و هي علم يفترض وجود "لغة شعرية" ليبحث عن الخصائص التي تكونها.

هذا الاختلاف في فهم مصطلح الشعرية ناتج التباين على المستوى التنظيري، لتكون الحصيلة ثراء في تناول النص، و تمايزا على مستوى الرؤية و النظرية، و لتوسيع ما جاء في العجالة السالفة ،نخص شعرية التماثل عند جاكبسون،و شعرية الانزياح عند كوهن بدراسة أكثر تفصيلا،ننتقل بعدها إلى المجهود العربي في التنظير للشعرية.

شعرية التماثل:

لتأسيس نظرية أدبية و بحثا عن الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا ،بدأ الشكلانيون بالتمييز بين اللغة الأدبية و اللغة الدارجة ، يقصد جاكبسون إلى ماهية الشعر فيرى أنه لتحديد ما هو شعر يجب مقابلته بضده ، غير أن ما ليس شعرا هو الآخر ليس بالأمر الهين فلم يعد موضوع الشعر محددا«فبالنسبة للشاعر اليوم كما بالنسبة للكهل

---

[1]: جون كوهين،النظرية الشعرية،بناء اللغة العليا ، ص 36

"كارامازوف"«لا وجود لنساء بشعات» لم يعد ثمة وجود لطبيعة ميتة أو عمل، أو منظر أو فكرة تكون خارجة عن نطاق الشعر»([1]) كل موضوع يمكن أن يحتل مكانا داخل القصيدة ، فلا يمكن تعريف الشعر انطلاقا من موضوعه. لكن هل يمكن الخوض في مجموع الأساليب الشعرية ، و يجيب بالرفض ،لأننا حتى لو تمكنا من تحديد الأساليب الشعرية للشعراء في عصر معين فإن ذلك لن يصل بنا إلى اكتشاف حدود الشعر، لأن الصور المجازية و المتجانسات و الوسائل الصوتية التي توجد في ذلك العصر توجد أيضا في اللغة اليومية ، فيرى أن حدود الشعر غير ثابتة، ثم هو يربط بين الواقع و الخيال في الشعري،فيرفض تصديق الشاعر سواء قدم عمله على أنه الواقع العادي أو قدمه على أنه اختلاق خيالي بحث.

و بعد أن يحلل مجموعة من الأمثلة عن ارتباط ما هو واقعي بما هو خيالي، يخلص إلى أن وضع حدود تفصل ما هو خيالي عما هو واقعي في الشعر غير ممكن لأن العبارة اللغوية« تقولب و تغير نوعا ما الحدث الذي تصنعه .و يتحدد الاتجاه بالميول ،و التفخيم،و المرسل إليه و "الرقابة" المسبقة ،و تحفـظ القوالب السلوكية»([2]) غير أن الميزة الشعرية تحدد بقوة حين لا يتعلق الأمر بالاتصال،لأن التدفق العنيف للشعري في الحياة، أو الانحسار عنها لا يتم بغرض اتصالي رغم أنه جزء من النظام الاجتماعي ؛ الشعر عنصر يتغير و يتطور كما تتغير و تتطور بقية العناصر التي تربطه بها علاقات ضمن المؤسسة الاجتماعية ، و يؤكد جاكبسون أن الشكلانيين لا يدعون إلى«انفصالية الفن بل استقلالية الوظيفة الجمالية »([3]) فإذا كان ما هو شعري ليس ثابتا بل يتغير بمرور الزمن فإن الوظيفة الشعرية poéticité عنصر من نوع خاص يجب أن تبين استقلاليته فهي

Roman Jakobson, questions de poétique P113 : 1

Ibid ، P120: 2

Ibid ,p123 :3

عنصر مكوّن ضمن بنية مركبة ،و هي تؤثر على العناصر الأخرى ،و تتجلى حين تدرك الكلمة ككلمة ،لا كبديل عن الشيء المسمى ، ولا حتى كتفجير عاطفة ما ،إنها تتجلى في عدم كون « الكلمات ،و نحوها ،و معناها،و شكلها،الخارجي و الداخلي علامات غير مختلفة عن الواقع ،لكن علامات تملك وزنها و قيمتها الخاصة »([1]) و هذا التعريف يوافق مفهوم اللاآلية الذي نادى به الشكلانيون ،فالاستعمال الآلي للغة الدارجة يقتل الكلمات، بينما توظفها اللغة الشعرية كهدف في ذاتها ، و هي نظرة منبثقة من مفهوم الانزياح عندهم، الذي يبنى أساسا على التمييز بين اللغة الشعرية و نظيرتها العامية.

درس جاكبسون اللغة داخل النموذج الاتصالي ،فكسر النموذج التقليدي لبوهلر bühler و القائم على ثلاث وظائف لغوية([2])وجعلها ست وظائف، ترتبط كل منها بأحد عوامل الاتصال،وفق الخطاطة التالية:

سيـاق

العوامل: متكلم رسالة سامع

اتصال

قانون (أو شفرة)

الوظائف: انفعالية إشـارية طلبية

شـعرية

---

[1]: Roman Jakobson, questions de poétique , p124

[2]: فاطمة الطبال بركة،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون،دراسات و نصوص،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،لبنان،1993،ص65

شـارحة

ما وراء اللغة ([1])

ترتبط الوظيفة الانفعالية (التعبيرية) بالمرسل،حين يعبر مباشرة عن موقفه مما يتكلم عنه، و الطلبية بالمرسل إليه و تدخل فيها الجمل التي ينادي بها المرسل على المرسل إليه ،و الشارحة تهدف إلى إقامة الاتصال و المحافظة عليه ،أما الإشارية فهي تحدد العلاقة بين المرسلة و الشيء الذي ترجع إليه ،فهي تعيينية أو مرجعية ،و ترتبط وظيفة ما وراء اللغة باستعمال اللغة كوسيلة و مادة للدراسة في الوقت نفسه. تبقى الوظيفة الشعرية و فيها يتم التركيز على الرسالة في ذاتها فتصبح غاية في ذاتها و ليست وسيلة ([2]). و هذا لا يعني أن باقي الوظائف غائبة في النص الشعري و الشعرية منعدمة في أنواع الخطابات المختلفة،على العكس من ذلك هي جميعا موجودة في العمل الأدبي و كذا في غيره من الخطابات ،غير أن ما يجعله أدبيا هو "هيمنة الوظيفة الشعرية" على الباقي «فالعلاقة بين الوظائف هي علاقة هيمنة، و ليست علاقة تناسخ» ([3])

يستفيض جاكبسون في شرح مفهوم **المهيمنة** ،و يضع تعريفا لها و كيفية عملها داخل العمل الأدبي في مقاله الذي يحمل عنوانها "المهيمنة".([4]) يفتتحه بتعريف المراحل الثلاث الأولى للدراسة الشكلانية ؛ الأولى هي تحليل الخصائص الصوتية للعمل الأدبي،و الثانية متعلقة بمشكلات الدلالة في الشعر، أما الثالثة فتدرس امتزاج خصائص الصوت و

1: خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس،نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبو أحمد،مكتبة غريب ، مدريد،1988،ص51

2: فاطمة الطبال بركة،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون،ص ص67،66

3 العمري محمد،تحليل الخطاب الشعري،البنية الصوتية في الشعر،الكثافة الفضاء التفاعل،الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء،1990،ص23

4: Roman Jakobson, La dominante, Traduit par : André Jarry, questions de poétique, p 145-150

المعنى في وحدة لا تنقسم.و في هذه المرحلة تحديدا يثمر مفهوم المهيمنة ،لتكون من المفاهيم الأساسية للتحليل في النظرية الشكلانية الروسية و هي أكثرها جوهرية و صياغة و إنتاجا. يمكن تعريفها كعنصر بؤري في العمل الأدبي و هي تحكم،تحدد و تغير بقية العناصر،و هي التي تضمن تلاحم البنية .

لا يتوقف مفهوم المهيمنة عند العمل الأدبي المفرد ،بل يمكن دراستها في عصر أدبي كما يمكن تتبعها من مدرسة فنية إلى أخرى ،ذلك أنها تتغير بتغير الزمن فلم تحكم الأدب عبر تاريخه« مهيمنة واحدة، بل ثمة قيم عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى وباستقلالية معينة »([1]) و تغير المهيمنة يغير سلم القيم الجمالية ،و يؤثر على النسيج الصوتي و البنية التركيبية و المجاز،كما يغير المعايير الوزنية و الفقراتية للقصيدة ([2])إذا لجأ البلاغ الكلامي إلى عدد كبير من أنساق اللغة التعبيرية ، فإن عناصره ستكون مشدودة إلى الوظيفة الحاسمة للأثر(الجمالية) فيتم صياغتها من طرف المهيمنة.

ومن وجهة النظر هذه يصبح التطور التاريخي للأدب؛ليس اختفاء قيمة جمالية و بروز أخرى إنما هيمنة قيمة دون أخرى ؛فالقيمة التي كانت مهيمنة تصبح أقل أهمية ،القيم التي كانت ضعيفة الهيمنة تصبح مهيمنة.فالأثر الإنشائي يظهر كنظام مبنين أي كمجموعة من « الأنساق الفنية ،مرتبة ، بانتظام،و ذات سلمية.إن سلمية الأنواع الفنية تتبدل في إطار نوع إنشائي»([3])والنظرة نفسها تنطبق على الأنواع الأدبية.

في إطار تمييزه دائما بين اللغة الشعرية و اليومية يذكر جاكبسون بالنموذجين الأساسيين للسلوك اللفظي و هما : الاختيار و التأليف،فإذا كان موضوع الرسالة مثلا هو

---

[1]:حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،ص81

[2] : نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس،ترجمة:إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية ،1982، ص 82

[3]: : المرجع نفسه،ص85

"طفل" فإن المتكلم سيختار بين سلسلة من الأسماء متساوية و متشابهة هي: طفل،صبي،فتى،ولد...الخ،اختياره هذا محكوم بمبدأ التساوي القائم على المشابهة ،و للتعليق على الموضوع يمكن اختيار فعل من بين الأفعال المتقاربة التالية :ينام، يتمايل يتناوم...([1]) .فاختيار الكلمات يتم على أساس من التوازن و التماثل ،أو الاختلاف،و الترادف أو التضاد، و التأليف هو بناء التعاقب لهذه الكلمات المنتقاة ، فهو قائم على التجاور.يمكن توضيح ذلك بالرسم التخطيطي التالي:

صغيرة

العلاقات الاستبدالية (الاختيار)

جاءت ـ فتاة ـ جميلة ـإلى ـ الكلية. ([2])

جذابة

نحيلة

العلاقات الترابطية(التسلسل)

يسقط جاكبسون مبدأ التماثل من محوره الأصلي (الاختيار) على محور التأليف. لتنحرف اللغة عن مسارها العادي إلى الوظيفة الجمالية، و هذا الانحراف «يلغي التركيز على (التجاور)بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي)،و يحل محلها خاصية

---

[1]: خوسيه ماريا بوتويله ،نظرية اللغة الأدبية، ص53،52

[2]: برنارر توسان،ما هي السيميولوجيا.ترجمة:محمد نظيف،أفريقيا الشرق، المغرب:ط2000،2، ص 18

(التوازن) هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته (الإيقاعية)»([1]) فيتميز الشعر باستناده إلى التشابه في الإيقاع و الصور عن طريق تشابه أو اختلاف المدلولات،و هذا التوازي يحقق تجاوب الأطراف في القصيدة وفق إيقاع خاص. يعتمد توازن العناصر القائم على مبدأ التعارض الثنائي بين عناصر«الحركة في مقابل السكون ،و التوتر في مقابل الاسترخاء، و الارتداد في مقابل التعاقب»([2])و يمتد هذا الإيقاع إلى نفس المتلقي ليستحوذ عليها حتى يغفل المعنى و الدلالة و يطرب لهذا التناغم الذي تحدثه اللغة الأدبية التي تركب «متوالياتها و سلاسلها بهدف إقامة أنواع متواصلة من التساوي بمصطلحات ثم إصدارها بالفعل،بتكرار ما صدر منها»([3]) من ملامح صوتية و صرفية ،تركيبية و دلالية، وعرض التساوي لا يقتصر فقط على العناصر المتشابهة إنما يتعداها إلى المتعارضة،فهو محكوم بالنقيضين المشابهة و الاختلاف.

شعرية الانزياح:

ترتبط شعرية الانزياح بجون كوهن الذي يحصرها في مجال الشعر، و يجعل منها دراسة علمية ،إذ يفصل بين استهلاك الشعر و عملية تأمله و يربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما الجمال و العلم،فيكون الاستهلاك تذوقا جماليا،أما الطرف الثاني الذي يختاره منهجا هو التأمل العلمي، وإن كان لا يشك في أن الفصل التام غير ممكن، لأن«هذا الفصل يستند إلى النظرة القديمة للقيمة الجمالية ،و قد أصبحت القيمة الجمالية مقياسا لعلمية الحقائق و القوانين»([4]) التداخل بينهما إلزامي حتى يكون الاستهلاك الجمالي

---

[1]: عبد ا الغدامي، الخطيئة و التكفير ،ص23

[2]: عبد ا الغدامي، الخطيئة و التكفير ،ص23

[3]: خوسيه ماريا بوتويله. نظرية اللغة الأدبية .ص53

[4]:حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ،ص113

برهانا على صحة القوانين التي يستنبطها التأمل العلمي.و هو يقصد بالعلمي «الاهتمام بأن يعتمد التحليل إلى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية»([1])

موضوع هذا العلم هو تحديدا الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية،فهو يرى بوجود قسمين هما الشعر و النثر و إلى أحدهما ينتمي بالضرورة أي نص مكتوب.و هدف دراسته هو معرفة الأسس الموضوعية المعتمدة في تصنيف نص معين في هذا الصنف أو ذاك، ليتساءل إن كان ثمة خصائص توجد في الشعر و لا نعثر عليها في النثر،و ما هي؟ و للإجابة على هذين التساؤلين يتبع منهجا مقارنا يواجه فيه الشعر بالنثر،فيجعل من هذا الأخير ممثلا للغة العادية التي ينحرف عنها الشعر،و منه فمصطلح الانزياح هو ركيزة علم الشعرية عند كوهن ،و إن كان يقر بأنه يحمل معنى سلبيا،ذلك أنه عند تعريف الأسلوب على أنه مجاوزة فإنه يحدد بما ليس شائعا، ولا عاديا ،و لا مستهلكا. ثم يلفت الانتباه إلى القيمة الإيجابية فالأسلوب في الأدب ذو قيمة جمالية،و يرجع إلى علماء الأسلوبية ليشرح مصطلح المجاوزة،فيحيل على شارل باليCharles Bailly الذي يعتمده لـ "رسم الحدود" لظاهرة الأسلوب ، ولا ننسى أن الشعرية عند كوهن هي علم الأسلوب الشعري.

المجاوزة قسمان "مجاوزة فردية" و هي طريقة المؤلف الواحد و بالي يرى أنها تحول فردي في الكلام ،و النوع الثاني مشترك بين الشعراء ،و تقاس باللغة العادية. فالشعر لغة تقابل اللغة العادية و الشعرية - حسب كوهن- هي حدود الأسلوب لهذا النوع ،و هي تبني نفسها كعلم كمي يعتمد تطبيق نتائج علم الإحصاء على علم الأسلوبية ، فتتحول الظاهرة الشعرية إلى ظاهرة ممكنة القياس .وتقدم «على أنها متوسط التردد

---

[1]: جون كوهن،النظرية الشعرية ،بناء اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، ص34

لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر»([1])و إذ يعتمد **الإحصاء** فإنه يبدي وعيا بأن الظاهرة الأسلوبية كيفية و ليست كمية،لكن الإشكال الذي يواجهه هو كيف يحدد **خصائص الظاهرة** التي يجب أن يتناولها الإحصاء،فهذا التحديد كان دائما قائما على الحدس،و يعود إلى ليو سبيتزر الذي يرى بوجود تعاطف بين المحلل و النص، و أن ينتهج الاستكشاف بأن يلاحظ الظاهرة ثم التأكد من أنها ملمح خاص لمؤلف أو لنوع انطلاقا من وجود "مجاوزة" ذات تردد له معنى من الناحية الإحصائية.و عندها يتحول إلى حقيقة ما كان فرضا.

ينتقل كوهن إلى إشكالية أخرى و هي تحديد الطرف الثاني من المقارنة ، بقوله أنه يقصد بالنثر اللغة المستعملة،بتعبير إحصائي«مجموع الأشكال الأكثر ترددا من الناحية الإحصائية في لغة جماعة ما»([2]) ،لكنه عندما يعطي مثلا لتعريفه هذا يتجه صوب النثر الفني فيقتطع حوارا من مسرحية موليير Molière([3]) فاللغة المعيارية تشمل النثر الأدبي ، و هذا طبعا مبدأ يقبل انتقادات عدة ،أهمها أن الخصائص الشعرية توجد أيضا في النثر،إضافة إلى ما يلاحظ من سير الأجناس الأدبية إلى محو الحدود بينها، فيصبح قياس مجاوزة الشعر للنثر غير ذي جدوى،بل على العكس قد يجد في النثر من الظواهر الأسلوبية ما لا يوجد في قصيدة بعينها.لعل هذا البحث مثال مضاد لما يطرحه كوهن، إذ يستقصي عنصر الفضاء ذا الأصل النثري في الشعر.

بعد أن يعدد كوهن أنواع النثر ،و منها الروائي،النثر العلمي...و غيرهما يقرر أنه عند **التطبيق** سيقارن الشعر بالنثر العلمي، أسلوب العلماء لأنه يمثل الحد الأدنى من المجاوزة. لتركّز المقارنة على مستوى التعبير،على عكس الدراسات التقليدية التي تكاد

---

[1]: جون كوهن،النظرية الشعرية ،بناء اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش ،ص37

[2]:جون كوهن،النظرية الشعرية ،بناء اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش ،ص43

[3]: Le Bourgois gentilhomme, L'Aventurine, paris, p 46

تقصر بحثها على جذور التواجه في جانب المحتوى.هذا التمييز نابع من نظرة كوهن التي تميز «بين شكل المحتوى و مادته،فترجمة المادة ،ممكنة،أما ترجمة الشكل، فغير ممكنة، مادة المحتوى هي الدلالة،و الشكل هو الأسلوب»([1]) فالعبارة تعطي المحتوى شكلا أو بنية خاصة.

من الناحية الشكلية يستنتج كوهن بعد قراءة سريعة في الشعر التقليدي الفرنسي أن البحر و القافية« لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة، و هما يظهران كغطاء خارجي يؤثر فقط في الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي على المعنى »([2])و بهذا تساوي اللغة الموزونة : النثر + موسيقى،و تكون الموسيقى عاملا تزيينيا خاصا لا يغير بناء النثر. و هذا الرأي قابل هو الآخر للنقاش أقله أن تحقيق الوزن و القافية يدفع الشاعر إلى انتقاء كلمة دون أخرى مما قد يحدث تغييرا و لو طفيفا في المعنى،كما أن تقارب الأصوات في بعض الأحيان ينم عن تقارب في معاني الألفاظ،أما في حالات أخرى فيقع العكس تماما حيث تحيل مفردات متقاربة من الناحية الصوتية على معاني متضادة ،هذا طبعا لن يكون دون جدوى في نفس المتلقي.

الجانب الشكلي بدوره ينقسم إلى مستويين ،الأول مستوى الصوت و الثاني هو مستوى الفن و هو المستوى الذي تبني فيه اللغة المعنى. تتجه دراسته أساسا إلى كشف مكونات هذا الشكل،فيواجه بين الشكل و الجوهر«أي بين الحقيقة اللغوية و الشيء و المعنى اللغوي العام»([3]) فالشيء هو عنصر محايد لا شعري و لا نثري و أن شعريته يكتسبها بالقوة حين يعبر عنه باللغة و يؤكد أنه لا يمكن تصنيف الأشياء إلى شعري و نثري، لأن كل الأشياء جديرة بأن تخترق عالم الشعر مع أنه توجد أشياء ذات نزعة شعرية كالقمر.

---

1 : عز الدين مناصرة .علم الشعريات ـ قراءة منتاجية في أدبية الأدب ـ دار مجدلاوي،الأردن:2007،ص489

2: جون كوهن،النظرية الشعرية ،بناء اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش ،ص51

3:المرجع نفسه، ص 60

إذن مصطلح الانزياح المعتمد من طرف كوهن قديم في الدراسات الغربية يعود إلى أرسطو ، و قد اعتمدته الدراسات الأسلوبية، و هو مرتبط بالمقارنة بين الشعر و النثر،التي يشبه في سياقها فاليري النثر بالمشي و الشعر بالرقص و بهذا يكون الخط المستقيم سبيل الماشي و الناثر ،و الخط المنحرف سبيل الراقص و الشاعر. و لعل ليو سبيتزر 1878-1960 أول من وظف فكرة الانزياح،و كان يهتم بالعثور على الانزياح في الأسلوب قياسا إلى الاستعمال الشائع، ثم تقديره ،و عده سمة معبرة ثم الملاءمة بينه و بين روح الأثر الأدبي و طابعه العام .

أما عند الشكلانيين فقد ارتبط مفهومه بالخصوصية الآلية للغة العادية،التي يحاول الأديب اعتراضها بإطالة أمد الإدراك عن طريق إضفاء الغموض على الشكل و زيادة صعوبته ،و جاكبسون يصف الأسلوب بأنه الانتظار الخائب،أما التوليديون فيقسمونه إلى ثلاثة أنواع:

1- عندما تنتهك مرتبة معجمية .

2-عندما توجد مشكلة مع ملمح متفرع عن مرتبة صارمة.

3- عندما تؤثر اللغة المنحرفة على قواعد التحديد الاختيارية .

و تفطن ريفاتير إلى صعوبة تحديد النمط العادي فقام باستبدال مفهوم القاعدة بمفهوم السياق الأسلوبي؛ليرتبط مفهوم النمط العادي بهيكل النص المدروس،و «هكذا تبدو بنية النص من حيث العبارات و الصيغ في مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي،و ثانيهما يزدوج معه،و يمثل مقدار الخروج عن حده»([1]).يبقى أن الانزياح في نظر كوهن

1:أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت:2005،ص102

هو الوحيد الذي يزود الشعرية بموضوعها،لأن كل صورة تخرق مبدأ من مبادئ اللغة أو قاعدة من قواعدها.

حول هذه الفكرة (اختراق قواعد اللغة) تدور آراء عدة ، رولان بارث Rolland Barthes(1915-1980) مثلا نظر إلى النص على أنه قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس و المراتب المتعارف عليها،لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود و قواعد المعقول و المفهوم. أما تودوروف فقد نظر إلى الأسلوب على أنه لحن مسوغ ،لأن ثمة تعارضا بين الأسلوب و بين الالتزام بالنحو ،و أريحية اللغة تتمثل في المستوى اللانحوي Agrammatical ، اللغوي الألماني مانفرد بيرفيش من جهته يرى أن التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الانحرافات المتعمدة عن القواعد النحوية ،أو من ثنايا الخلل التركيبي أو الاستعارات المنحرفة دلاليا، و ينفي أن يكون كل انحراف نحوي مولدا للتأثير الشعري.بينما يرى يوري لوتمان أن الشعر يخرق مبدأ مراعاة القواعد التي تمنع ضم عناصر معينة في نص أدبي.

بناء على ذلك يمكن تقسيم الانزياح إلى نوعين :النوع الأول؛الانزياح الاستبدالي ،تمثل الاستعارة عماده وهو متعلق بجوهر المادة اللغوية مثال ذلك بيت فاليري الذي يورده كوهن :

هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

فالسطح يعني البحر و الحمائم السفن،و يمثل عنده خرقا لقانون اللغة ،أي أنه انزياح لغوي تدعوه البلاغة صورة بلاغية.

تكتسب الاستعارة ـ حسب رأي- ريتشاردز تأثيرها المتميز إذا جمعت بين شيئين بينهما تباين و اختلاف، غير أن كوهن يحد من هذه الحرية حيث الانزياح عنده قد يبلغ درجة حرجة تكف بعدها القصيدة عن انجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة.

النوع الثاني من أنواع الانزياح هو التركيبي و هو ناتج عن الطريقة الخاصة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو التركيب أو الفقرة ، ذلك أن تركيب العبارة الأدبية و الشعرية خاصة تختلف عن تركيب النثر العلمي من حيث قابليتها لأن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيم جمالية ،تتجاوز بها إطار المألوف،فعبقرية الشاعر تكمن فيما يخلقه من كلمات.

و قد أولى كوهن اهتماما خاصا بترتيب الكلمات فرأى - مع جاكبسون- أن علماء اللغة قلما تعرفوا عن منابع الشعرية في البنيتين الصرفية و التركيبية للغة في حين تمكن الكتاب منها و استغلوها، يعطي مثالا للانزياح التركيبي في الشعر هو التقديم و التأخير،و قد أسماه بالقلب و درسه من خلال النعت ،و مثالا ثانيا هو الحذف و الإضافة غير أنه لا يعدهما انزياحا إلا إذا حققا قيمة جمالية ،و حملا غرابة و مفاجأة.

هذه الأنواع من التركيب تتم على مستوى الجملة داخل النص ،و يقابلها نوع آخر هو تركيب مجموع الجمل التي تشكل النص،وفيه أيضا تحصل صورة للانزياح التركيبي؛ هي انزياح نص معين للمؤلف بالقياس إلى باقي نصوصه، حيث ينظر إلى مجموع نصوص المبدع على أنها نص واحد و بناء متحرك يغير بعضه بعضا فيبدو بعضه منزاحا بالقياس إلى الباقي([1])

إذا كان الانزياح يقاس إلى اللغة العادية (الدارجة) و إلى العلمية عند جون كوهن ،فإنه لدى بعض الباحثين يثير- عندما يتعلق بالنص القديم ـ إشكالية مرتبطة بعدم معرفتنا باللغة الشائعة للعصر المدروس فلا «يصح أن نقيس الانزياحات القديمة إلى ما نستعمله الآن من لغة :مكتوبة أو منطوقة»([2]) و يعود هذا الاعتراض إلى مسألة عدم استقرار اللغة

---

[1]: ملخص عن:أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص81-128

[2]:المرجع نفسه ص 132

على حال واحدة ،و تغيرها و اختلافها الدائمين ،و إن كان تطور اللغة العربية لم يحدث قطيعة بين عصر و آخر.

غير أن العمل الجميل يحظى بتقديرنا لأنه جميل وفق معاييرنا الحالية، و معنى هذا أنه ينزاح عن استعمالنا العادي، و هذا هو جوهر العمل الأدبي الكبير إنه لا يفقد قيمته الجمالية بتغير الزمن،و هذا هو الدافع لتناوله بالدراسة، فسواء قيس انزياحه إلى عاميتنا أو إلى لغة العلم سيبدي دائما انزياحا بدرجة معينة عنهما ، طالما أنه مازال يدهشنا و يفاجئنا، و طالما أننا نراه جميلا .

على هذا الأساس تعرضت فكرة الانزياح لانتقادات عدة أهمها أنها لا تفسر الأسلوب السهل الممتنع،ثم إن تحديد اللغة المعيارية التي يقاس إليها الانزياح يعد من الصعوبة بما كان ،و إن كان كوهن يتفادى تلك النقاشات حول اللغة المعيارية باتخاذ اللغة العلمية معيارا،إلا انه لا ييسر فهم إعجاب المتلقي و تبريره بالنص الأدبي لأنه لن يقارنه باللغة العلمية لعدم تعوده عليها بالقدر نفسه الذي تعود على اللغة العامية و الإعلامية (و هي لغة وسط بين العامية و الفصحى تعتمد من طرف الإعلاميين بالخصوص مجال السمعي البصري)فلابد أنه سيتجه إلى قياس الانزياح و بشكل آلي إلى هذه الأخيرة التي تعتمد التعابير المجازية (ما لا يوجد في اللغة العلمية) و إن كانت غايتها اتصالية لا جمالية.

من الناحية التطبيقية يميز كوهن بين مستويين من الدراسة هما التعبير و المحتوى ،و يقسم كلا منهما إلى مستويين هما الشكل و الجوهر؛ و للتمييز بينهما و يعطي مثالا بالحرفR الذي ينطق بطريقتين مختلفتين؛الفرق بينهما هو من حيث **الجوهر** أي الناحية السمعية و النطقية،و هو يساوي من حيث الأهمية الفرق بين حرفين مختلفين مثل"R" و"L" ،غير أنه فرق غير ذي معنى من حيث **الشكل** لأنه لا يؤثر على الوظيفة اللغوية للحرف داخل الكلمة و يخلص إلى تعريف الشكل على أنه «مجموع العلاقات التي

يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم ،و وجود هذا "المجموع" هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية»([1]) . بهذا المنظور لا يكون للبحر و القافية تأثير على الوظيفة اللغوية بل يقتصر تأثيره على الجوهر الصوتي فقط. مع ذلك فإن كوهن لا يوافق وجهة النظر القائلة بأنهما مجرد غطاء خارجي،إذ إن موسيقى الشعر تثير الإعجاب في ذاتها، إذ ينتج ترديد الأصوات نفسها لونا من المتعة، مع أن القصيدة تخلت عن جزء هام من روافدها الموسيقية عندما انتقلت من الغناء إلى القراءة و الإلقاء.

لكن الموسيقى ليست هي الوظيفة الوحيدة المناطة بالوزن،بل انه يساهم في التمييز بين الشعر و النثر من الناحية الطباعية على الورقة فالسطر من الكتابة ينتهي بانتهاء التفعيلة الأخيرة من البحر و تعود القصيدة إلى أول السطر و يسميها كوهن "الوقف" ،و قبله مباشرة تأتي القافية فتتلقى في موقعها هذا نبرا خاصا،و تقلب قانون توازي الصوت و المعنى(الكلمات المتقاربة صوتيا متقاربة معنويا) مما يكسر قانون التوصيل الطبيعي .

الجانب الثاني و هو المحتوى، مقسم أيضا إلى الجوهر و هو«الحقيقة الذهنية أو الكائنة و الشكل هو تلك الحقيقة كما شكلها التعبير.و كلمة ما لا تأخذ معناها إلا من خلال لعبة علاقات التقابل التي تربطها بكلمات اللغة الأخرى»([2]) فجوهر القصيدة هو مدلولها مستقل عن أي تعبير كلامي أو غير كلامي،فهو المعنى و شكل المحتوى هو الأسلوب ، و الفرق بين الشعر و النثر ليس في جوهر الصوت ولا في المدلول و إنما هو في علاقة المدلولات فيما بينها ، و الحديث عن العلاقة هو حديث عن البناء و الشكل أي **شكل المعنى**.و لشرح ذلك يقابل بين الشكل و الجوهر أي بين الحقيقة اللغوية و الشيء و المعنى اللغوي العام. فالشيء هو عنصر محايد لا شعري و لا نثري شعريته يكتسبها

---

[1]: جون كوهن،النظرية الشعرية،ص50

[2]: جون كوهن،النظرية الشعرية ، ص 50

بالقوة حين يعبر عنه باللغة، و يؤكد كوهن أنه لا يمكن تصنيف الأشياء إلى شعري و نثري، لأن كل الأشياء جديرة بأن تخترق عالم الشعر؛إذن الفرق بين الشعر و النثر ليس في الأشياء المعبر عنها و لا في المحتوى و لكن في شكل المحتوى ، أو طريقة الربط بين الكلمات،هذه الطريقة التي تخرج عما هو معتاد، و تخرق قوانين اللغة ،فتكون علاقاتها ببعضها "عدم ملاءمة"تنتج عن أخذ الكلمات بمعناها الحرفي و عند ردها إلى المعنى المجازي تنتفي عدم الملاءمة و تثبت الصورة التي هي تجاوز للاستعمال العادي ، و يرمز كوهن لهذا الانتقال من المعنى الحرفي و عدم الملاءمة إلى الصورة و الملاءمة بالمخطط التالي: ([1])

س ← ص1 ← ص2

وتبعا لعلاقة ص**1** بـ ص**2** تتولد أنماط مختلفة من المجاز،فتكون استعارة إذا كانت العلاقة المشابهة ،أو كناية إذا كانت المجاوزة،أو مجازا مرسلا إذا كانت علاقة الجزء بالكل.

بناء على هذا لخص كوهن ملامح دراسته الشعرية في نقطتين :

1- «الفرق بين النثر و الشعر ذو طبيعة لغوية أي شكلية، و هو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ، ولا في الجوهر الفكري ،ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال و المدلول من جهة و بين المدلولات بعضها و بعض من جهة أخرى.

2- هذا النمط الخاص للعلاقات يتميز من خلال جانبه السلبي و كل وسيلة من وسائله أو كل **"**صورة**"** تشكل خاصة من خواص اللغة

---

[1]: جون كوهن،النظرية الشعرية ، ص 137

الشعرية،لها طريقة مختلفة تبعا للمستوى في انتهاك قانون اللغة العادية»([1])

خواص اللغة الشعرية هذه تحدد عن طريق انزياحها عن اللغة العادية و هذا ما يقصده كوهن بجانبها السلبي؛و يقيسه إلى النثر. كما أن التركيب الشعري يلتقط من طرف المتلقي على أنه شعر،فالتمييز بين الشعري و النثري لا يقتصر على بناء كل منهما فقط بل على وظيفة اللغة في كليهما،و هي مشكلة أقرب إلى علم النفس اللغوي منها إلى علم اللغة، و هي مرحلة إيجابية في إدراك شعرية الأثر، و تليها مباشرة المرحلة السلبية (الانزياح) .

غير أن كوهن حينما يتجه إلى تطبيق نظريته،يقدم أمثلة هي عبارة عن بيت أو بيتين فقط، ولا يتناول بالدراسة القصيدة كاملة ،و يرى أن الأبيات المفردة ـ الشاردة ـ هي التي عاشت كما هي في الذاكرة،و هو بهذا يهمل النظرة الشمولية للنص نفسه،لذا فإن شعريته تعجز عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة للنص ككل.

الشعريات العربية:

لقي المصطلح عند انتقاله إلى اللغة العربية ترجمات عدة منها: الشاعرية،علم/نظرية الأدب ، الإنشائية ،نظرية الشعر، فن الشعر و الترجمتان الحرفيتان:بوطيقا،بويتيك([2]) لعل أهمها من حيث الاستعمال "الشعرية".

إذا كان هذا حظ الكلمة الواحدة من الترجمة فإن التنظير للشعرية ليس بالمستوى ذاته مع أنها اتخذت عناوين لعديد المراجع العربية، إلا أنها لا تنم عن منهج واضح ومتكامل في التعامل مع المصطلح،ذلك أن الباحثين العرب انطلقوا من مستويات معرفية مختلفة،ومن لغات متعددة، الشيء الذي أسهم في هذه الاختلافات.

---

[1]: المرجع نفسه ، ص 223

[2]: حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية ص15،14

يمكن تقسيم هذه الجهود إلى قسمين؛ نجد في الأول الدراسات و البحوث القائمة على الضبط المفهومي لمصطلحي الشعر و الشعرية، وفق ما تصوره العلماء و الفلاسفة المسلمون و النقاد و البلاغيون، و أمثلة ذلك كثيرة نذكر منها :

- جابر عصفور في :مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،قراءة التراث النقدي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،بلاغة التوصيل و تأسيس النوع.

- رشيد يحياوي في :الشعرية العربية ،الأنواع و الأغراض

- محمد لطفي اليوسفي،الشعر و الشعرية ،الفلاسفة و المفكرون العرب،ما أنجزوه و ما هفوا إليه.

- محمد المصفار ،الشعرية العربية و حركية التراث النقدي بين قدامة و حازم.

- حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية.

- فاضل ثامر ،اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.

على اختلاف هذه الدراسات من حيث دقتها،فإن هناك نوعا آخر من الدراسات يرفق فيها مصطلح الشعرية إلى ما ليس من الشعر من قبيل "شعرية السرد الدرامي عند حنا مينه" و "في شعرية النص القصصي" و "شعرية الرواية العربية" و مرد ذلك - فيما يرى أحمد الجوة - إلى أمرين متداخلين:أولهما صدور كتابي تودوروف « Poétique de la prose » سنة 1971، و ميخائيل باختين « La poétique de Dostoïevski » بالروسية سنة 1969،و ترجمة الكلمة الأولى في كليهما بـ"شعرية". ثانيهما حرص

المستعملين لهذا المصطلح على إضفاء القيمة الإبداعية على ما يدرسونه، مما يخفي إحساسا بأن الشعر هو الجنس الأرقى الذي تروم سائر الأجناس مطاولته. غير أن هذا التبرير لا يبدو مقنعا لأن الشعرية مصطلح ينضوي تحته ما هو شعر و لا ليس منه، و إنما الإضافة الملحقة بالمصطلح في هذه العناوين و غيرها ،إنما الغرض منها الإيضاح ، و ليس التشبه بالشعر.

القسم الثاني يشمل عددا من التحاليل النصية ، و هي أعمال لا تخرج عن النقد التطبيقي ، الذي يركز فيه الجهد على خصائص البناء و طرائق الأداء التي ينتجها الشعراء عند كتابة نصوصهم ، من بين هذه الدراسات دراسة:

- شربل داغر ،الشعرية العربية الحديثة
- توفيق بكار ، شعريات عربية
- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية. ([1])

قسم آخر لم يتطرق له أحمد الجوة يتمثل في البحوث التي تؤسس لشعرية عربية لها من الخصائص ما يميزها عن الشعرية الغربية، من أهم هذه المحاولات التنظيرية الرائدة نجد دراستي أدونيس ، و كمال أبوديب في الشعرية ؛ و إن كانت الأخيرة متعلقة بالنص الحديث و المعاصر و قليلا ما تأخذ أمثلتها من الشعر القديم ، فإن الأولى أفردت للشعر الجاهلي و ارتبطت بالشفوية التي يرى فيها أدونيس العامل المميز لشعر المرحلة، فيستخدم عبارة الشعرية الشفوية ليشير إلى:

- أولا :الأصل الشفوي للشعر الجاهلي الذي نشأ ضمن ثقافة صوتية سماعية.

---

[1]: ملخص عن: أحمد الجوة .بحوث في الشعريات مفاهيم و اتجاهات،مطبعة التفسير الفني ،تونس:2004،ص ص 15 - 24

ـ ثانيا :انتقال هذا الشعر عبر الذاكرة لا الكتابة.

ـ ثالثا إلى دراسة الخصائص الشفوية الجاهلية و مدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية لاحقا.

نشأ الشعر الجاهلي مغنى مسموعا،فالدال يقرن الكلمة بالصوت،و الكلمة في الشعر الجاهلي ليست مجرد علامة تشير إلى دلالة ما و إنما هي«طاقة متعددة الإشارات ،إنه الذات و قد تحولت إلى كلام-غناء إنه الحياة-لغة»([1]) من هذا التوافق بين اللغوي و الحياتي نشأ توافق آخر بين القيم الصوتية للكلام و مضامينه العاطفية ،والاجتماعية ،فالشاعر الجاهلي كان يعبر عما يعرفه السامع إجمالا، فالعبرة لم تكن فيما يفصح عنه ، و إنما في طريقة إفصاحه. الشاعر القديم رصد الأشياء الخارجية بأمانة و صدق ،و لم يكن يقوم بعمليات إنحرافية أثناء التعبير عما التقطه من العالم الخارجي ([2])،و فرادة الشاعر و حظه من إعجاب السامع تابع لمدى ابتكاره في الطريقة التي يقول بها، حين يعطي «للمشترك العام، و لحضور الجماعة،الحياتي و القيمي و الأخلاقي صورة مفردة ،بلغة شعرية متفردة»([3]) فيقول نفسه من خلال قوله الجماعة، ليكون الشاهد على أيامها و مآثرها و انتصاراتها و حتى عاداتها ، و المنشد لكل ذلك عبر لغة شعرية متفردة وهذا ما يفسر المفارقة في الشعر الجاهلي :تعدد القول و وحدة المقول.

أما استقلالية البيت في القصيد فترجع ـ حسب رأيه ـ إلى ضرورات تتصل بالسماع و التأثير، و مثله القافية هي الأخرى خاصية إنشادية موسيقية ،يشترط فيها أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه و معناه ،و إذا ألقينا نظرة على بعض ما اشترط

---

[1]:أدونيس،الشعرية العربية،محاضرات ألقيت في الكوليج ذو فرانس،باريس 1984،دارالآداب،بيروت ،1985، ص6

[2]: بشير تاوريريت،استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس،دراسة في المنطلقات و الأصول و المفاهيم،دار الفجر للطباعة و النشر،الجزائر،2006،ص10

[3]: أدونيس،الشعرية العربية ،ص 6

فيها، مثل عدم جواز الإقواء (الإتيان بالضم مع الكسر)،و لا الإيطاء (وهو إعادة القافية نفسها مرتين)،و لا التضمين؛هذه الشروط تؤكد كون القافية خاصية موسيقية، و مقاطع صوتية إيقاعية، فتوجب على الشاعر العناية بالحركة الأخيرة كونها حركة الترنم و هكذا «تعطي القافية ومن تم القصيد كله،بعدا من التناسق و التماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي و الموسيقي و الزمني»([1]) هذا على مستوى الصوت و النغم، أما على مستوى المعنى و الدلالة،فإن الشاعر و مستوى بيانه مرهون بمدى فهم السامع له،لدى كان مسكونا بهاجس مطابقة قوله لما في نفس سامعه،مما دفعه إلى المشترك العام،و الأمر نفسه روعي عند الصياغة فتجنب الشاعر الجاهلي «الإشارات البعيدة و الحكايات الغلقة،و الإيماء المشكل»([2]) و اتجه إلى ما هو خلاف ذاك، فاستعمل من المجاز ما قارب الحقيقة، ومن الكلمات ما ابتعد عن صعوبة النطق و الغرابة، و اتجه إلى الكلمات التي يسهل النطق بها ،و يعذب سماعها،و هي السلسلة اللينة الواضحة ،و التي تكثر فيها الحروف المصوتة (المتحركة)، التي تساوق النغم و تقترن به.حتى اختيار الأوزان الشعرية يتغير بتغير المعاني المطروقة ، فالمعاني الجادة تلازم البحور الطويلة، و المعاني الرقيقة و الماجنة تلازم البحور القصيرة الخفيفة.

قدم أدونيس استقراء للأصول و القواعد التي كانت تجعل من الشعر شعرا في زمن تلقيه الأول، و التي تحولت في عهد الكتابة إلى قواعد معيارية يجب إتباعها في إنتاج الشعر .

كمال أبوديب بدوره يقدم نظرة خاصة للشعرية لكنها غير مرتبطة بالشعر القديم،و هي نظرة تتقاطع في نقاط عدة مع ما ذكرناه عند جون كوهن. اصطلح عليها

---

[1]: المرجع نفسه ، ص 13

[2]: أدونيس،الشعرية العربية ، ص23

"الفجوة:مسافة التوتر" هكذا دون حرف عطف بينهما ،لأن كل مصطلح على حدى لا يوفي بالغرض الذي يطمح إليه ،و لا يستغرق المعنى الذي يقصده،و تستند شعريته إلى «مفهومين نظريين هما العلائقية و الكلية»([1])لأن المعطيات النصية المفردة لا تعني، هي إذن لا تصلح لتقديم تحديدات لطبيعة الشعرية،فلا جدوى من تحديد الشعرية على أساس ظاهرة واحدة كالوزن،أو الكلمة أو القافية،أو غيرها من الظواهر المفردة ،لأنها لا تؤدي دورها في منح اللغة شعريتها إلا ضمن شبكة العلاقات في البنية الكلية فلا«يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية.فالشعرية خصيصة علائقية»([2]) فهي تجسد في النص شبكة علاقات بين مكونات أساسية يمكنها أن تقع في سياق آخر و لا يكون شعريا،و هو هنا يحيل على مسألة أخرى فيقرر أنه لا يمكن الحكم على الكلمات المفردة بأنها شعرية إنما الحكم يتم داخل السياق و يعطي مثالا لعبد الوهاب البياتي:

« الشمس و الحمر الهزيلة و الذباب

و حداء جندي قديم»([3])

فعندما يستبدل كلمة الشمس بالبغال يضيع حس الفجوة وتنتفي الشعرية، غير أن السبب ليس في شعرية لفظة الشمس و عدم شعرية لفظة البغال ، و إنما لانسجام لفظة بغال مع الحمر الهزيلة هذا الانسجام الذي يمحي دهشة الشعري عن الجملة ،و هو المفهوم ذاته الذي يطرحه كوهن في مفهومه الملاءمة التي هي من خصائص النثر و يقابلها عدم الملاءمة في الشعر. فعلاقة الإقحام التي تربط البيتين هي التي تشكل فجوة :مسافة توتر،

---

[1] : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص132

[2]: كمال أبو ذيب ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية.لبنان.1987،ص14

[3]: كمال أبو ذيب ، في الشعرية، ص 37

ناتجة عن وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة، و هي مصدر الشعرية .

يقر أبوذيب أن مفهوم الشعرية نسبي ، و أنه تغير من عصر إلى عصر، و أن الشعرية الكلاسيكية تقوم على مسافة توتر من نوع خاص تنشأ «بين مفهوم الصنعة و التشذيب،و الضبط،و الوزن المقيد،و الأشكال و القواعد المقررة و بين اللغة العادية»([1]) لهذا يدرس الشعرية ضمن نظام العلاقات داخل بنية النص.لأن هذه الأخيرة هي الشيء الوحيد القابل للتحليل،فيستبعد بذلك الأبعاد الخفية النابعة من الجوانب الأسطورية و الطقوسية. و في استقصائه لما هو شعري يشدد على خطورة الانزلاق إلى منظور الاختلاف الذي بنى عليه كوهن نظريته إذ يميز بين الشعر و النثر، مع ذلك لا يلغي أبو ذيب ضرورة الوعي بالتمايز بين الشعر و اللاشعر،كخطوة أولى لاستقصاء شعرية النصوص،التي يعدها إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر المحددة مبدئيا على أنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لعناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون "نظام الترميز" في سياق بحيث تقوم بينها علاقات ذات بعدين فهي :«1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص و الوظائف العادية للمكونات المذكورة ،و منظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية و الألفة،لكنها2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية»([2])فهي علاقات بين مكونات غير متجانسة،توضع في السياق و تطرح فيه متجانسة.

العلاقات التي يحاول بلورتها معتمدا مفهومي المحور المنسقي و التراصفي (هي صياغة ثانية للمحورين الاستبدالي و التركيبي) حيث يتم التقاط واحد من خيارات المحور

---

[1]: المرجع نفسه ص 127

[2]: كمال أبو ذيب ، في الشعرية ،ص 21

المنسقي (و هي خيارات غير محدودة عنده) و وضعها ضمن سياق على المحور التراصفي، و هذه العملية تستدعي سلسلة من «الخيارات الملائمة التي تسمح بإدراج العناصر المختارة ضمن قواعد الأداء performanceالمحددة في اللغة»([1]) و هنا تخلق فجوة:مسافة التوتر في البنية المكونة،أما طبيعة الفجوة في ذاتها فإنها تتحد في مستويات متعددة هي «تصورية و دلالية و صوتية،تركيبية و إيقاعية و تشكـلية »([2]) .غير أنه لا يريد لمفهومه أن يقتصر على المستوى اللغوي المحض بل يطوره ليخرج به من إطار اللغة إلى إطار التصور و الرؤيا و الانفعال و اللهجة.و ذلك لا يتم إلا بتوسيع دلالة مصطلحين وردا في التعريف و هما السياق و المكونات ؛فالسياق الذي في إمكانه أن يكون لغويا،بالإمكان أيضا أن يكون تصوريا،تجريبيا ،ثقافيا،أي زا- نصيا.فيشمل بذلك "سياق الموقف" و "سياق الثقافة" حسب فهم مالينوفسكيMalinovsky،إضافة إلى التداخل النصي،المكونات هي الأخرى يمكن أن تكون لغوية ،أومواقف فكرية،بنى شعورية أو تصورية ، مرتبطة باللغة أو بالتجربة العقائدية. وبتعبير أشمل "برؤيا العالم" ، بهذا الشكل يضع الأطر لنظرية شاملة تحال الجانب الشكلي و الرؤيوي معا. ليتجه إلى الجانب التطبيقي و يقدم فيه أمثلة شعرية يجلي كلا منها واحدا من تمظهرات الفجوة:مسافة التوتر و تتمثل هذه التمظهرات في:

1- تمظهر ناتج عن إقحام محور الاختيار و توظيفه في المحورين التراصفي و المنسقي.

2- التمظهر الناتج عن الإقحام Juxtaposition

3- التمظهر الناتج عن التضاد

---

[1] : المرجع نفسه، ص 22

[2]: المرجع نفسه ص 22

4- التمظهر الناتج عن خلخلة البنية السطحية بالنسبة للعميقة،و قد وسع مفهوم البنيتين ليشمل المستويات:اللغوي،الدلالي،الإيقاعي،التصوري،و الموقفي.

5-التمظهر الناتج عن الإنفصاح split

6- التمظهر الناتج عن الموقف الثوري المتسم بالرفض المحاول تغيير العالم.

7-التمظهر الناتج من خلال موقف فكري مستنبط من النظرة الشاملة للنص

8- التمظهر الناتج عن العصابية.

9- التمظهر الناتج من خلال فضاء النص – المتلقي .

10- التمظهر الناتج عن الثنائيات الضدية المنتظمة في قطبين يفرزان توترا ما على المستويات الصوتية ،الدلالية،التركيبية،و على مستوى التجربة.

11-التمظهر الناتج عن ثنائية الحضور و الغياب، و ربطهما بالمحورين الاستبدالي و السياقي.

12- التمظهر الناتج عن التغريب.

13-التمظهر الناتج عن الصورة.

14- التمظهر الناتج عن الانحراف.

15- التمظهر الناتج عن التحولTransformation،و يوسعه ليشمل المستوى الثقافي و العلاقة بين الأنا و الآخر ([1])

بهذا يكون جهد أبو ديب قد استغرق الجانبين اللساني و الرؤيوي من العمل الأدبي، و إن كانت شعريته أساسا موجهة إلى الأدب المعاصر، و لا تولي اهتماما بالأدب القديم ،و قلما كان يضع مثالا من الأدب القديم. غير أنها لاتبعد كثيرا عن المفاهيم الغربية و إن كانت تجد تطبيقاتها في الأشعار العربية.

---

[1]:ملخص عن:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص 129،128

ثانيا: شعرية الفضـاء:

مصطلح الفضاء من بين المصطلحات الشائكة التي دارت حولها نقاشات متعددة ، و اختلفت الآراء حول تحديد مدلولها بدقة، إذ يلتبس لدى بعض الدارسين بالمكان، و يرفض البعض الآخر هذه التسمية، مثل عبد الملك مرتاض الذي يقترح تسمية الحيز بدلا عن الفضاء،و يرى أنها أكثر دقة، بينما تجد تسميته معارضة من فئات أخرى. و يبقى أن الغالبية تعتمد مصطلح الفضاء، لاستغراقه المعنى المقصود.

من الناحية اللغوية لفظة الفضاء تحيل إلى ما اتسع من الأرض، و الفضاء لغة هو الخالي المتسع، وفي لسان العرب أن الفضاء هو «المكان الواسع من الأرض...و قد فضا المكان و أفضى إذا اتسع ،و أفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه،و أصله أنه صار في فرجته و فضائه و حيزه»([1])و هو بهذا المعنى المكان العاري الذي لا يشغله و لا يملؤه شيء ،الممتد ، الواسع ، و في حديث رسول ا ـ *صلى ا عليه و سلم* ـ إلى النابغة الجعدي «لا يفضي ا فاك »([2]) إثبات للمعنى ،إذ يعني قوله ـ *صلى ا عليه و سلم* ـ «أن لا يجعله فضاء لا سن فيه»([3]) .فيكون الفضاء إذن المتسع أو «الخالي الفارغ الواسع من الأرض ...و الفضاء: الساحة و ما اتسع من الأرض»([4])، لا تحيل اللفظة على العمران و لا على موضع بعينه،و إنما تحمل دلالة الرحابة و الانبساط ،و هو من خصائص الأرض. و قد استعاره ـ *صلى ا عليه و سلم* ـ في الحديث لما يوحي به من الخلو ، و إن كان أصل استعماله خاصا بما « استوى من الأرض و اتسع

1: ابن منظور،لسان العرب ،دار صادر،بيروت،2000،المجلد2 ،ص194

2: المصدر نفسه ،ص 194

3: المصدر نفسه،ص 195

4:المصدر نفسه، ص 195

...(فـ)الصحراء فضاء»[1] لأنها الأرض المتسعة المنبسطة على مد البصر الخالية من كل حاجز.

1ـ الفضاء مصطلحا:

أما عن استعمال "الفضاء" كمصطلح خاص بدراسة النص الأدبي،فإنه كغيره من المصطلحات التي حظيت بالدراسة في النقد الغربي المعاصر ،تعددت ترجماته عند انتقاله إلى اللغة العربية فمصطلح: L'espace الفرنسي،و space الإنجليزي،قد لقي ترجمات تختلف تبعا لمستويات المترجم ذاته؛ لعل أقدمها هو المكان، الذي اعتمده المرحوم غالب هلسا في ترجمته لمؤلف غاستون باشلار G.Bachlerd وعنونه بـ "جماليات المكان" ليعتمده شاكر النابلسي في دراسته الموسومة بـ "جماليات المكان في الرواية العربية" التي اهتمت بالمكان في روايات هلسا.ليتداول الدارسون هذا المصطلح جنبا إلى جنب و مصطلح الفضاء «بتسامح عفوي»[2] إلى حد تختلط فيه المفاهيم ،و يغيب التمييز بين حدود هذين المفهومين،رغم أن الفلاسفة سبقوا إلى الفصل بينهما فأفلاطون مثلا يحدد كلا منهما و يؤمن بانفصالهما، و إن لم يفصل القول في الفرق بينهما بشكل دقيق إلى أنه آمن «بوجود المكان بوصفة حقيقية واقعة و بالفضاء الذي يحيط به كذلك»[3] هيدجر هو الآخر يتبع هذا المنحى في شرح الفرق بين المصطلحين؛ حيث يرى أن الأفضية مهيأة بالأمكنة التي يتأسس وجودها هي الأخرى على أشياء مثل العمارات، فإذا كان «الجسر مكان.و هو كشيء يضع فضاء ،تندمج فيه السماء و الأرض السماويون و الفانون»[4] فالأماكن هي بمثابة إطار محدد محسوس المعالم يمتد حوله فضاء

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، ص195

[2]: حسن نجمي، شعـرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية.بيروت ـ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي:2000، ص42

[3] : عبد الرحيم، مراشدة. الفضاء الروائي،الرواية في الأردن نموذجا.عمان. وزارة الثقافة. 2002م، ص10

[4]: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،بنياته و إبدالاتها،الجزء3. الدار البيضاء . دار توبقال ط2001،3،ص115نقلا عن : M. Heidegger, Essais et conférences, p184

مترامي الأطراف.عبد الملك مرتاض من جهته يرى أن المكان مرتبط بما هو جغرافي واقعي و يعطي عن ذلك أمثلة توضح توجهه هذا منها القاهرة، الحسين([1])..و غيرهما من المعالم الجغرافية، المؤسسة على معالم حضرية ، أما مصطلحا الحيز و الفضاء فإنهما أشمل ، أوسع، و أشسع من المكان ،و يفضل استعمال الحيز عن استعمال الفضاء ، و يقصد بالأول ما هو خرافي أو أسطوري أو حتى هندسي مثل الخطوط و الأبعاد، أو المجسمات مثل الأشجار و الأنهار .أما عن سبب تفضيله لمصطلح الحيز عوضا عن الفضاء فيعلل بـ: « إننا نعتقد أن الفضاء أوسع من أن يشمل الحيز شمولاً تفصيلياً، وأشسع دلالة من أن يحتوي هذه المساحة الضيقة، »لأنه مصطلح يفهم منه « كل هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي »فلا يمكن و هو بهذا المعنى و بدلالته هذه على كل هذا الاتساع« أن نطلق الفضاء على مكان محدود بالمساحة والمسافة تركض فيه أحداث رواية،»ليكون توظيفه هنا « من الحرمان، وقصور الذوق اللغوي.» لهذا يخلص إلى اقتراح مصطلح الحيز بديلا عن الفضاء لأن« الفضاء، في تصورنا، نحن على الأقلّ لمدلول هذا اللفظ، أوسع من مدلول لفظ الحيز الذي نتصرف فيه، نحن، تبعاً لورود أطواره، وتعرض أحواله في النص الأدبي شعراً كان أم سرداً»([2])

انطلاقا من هذا الفهم للفرق بين المدلولات اللفظتين يفضل مرتاض الحيز و يؤخر الفضاء، لأنه ينظر إليه كتسمية لما هو ممتد، لا تحده حدود فهو عنده يحيل على الفضاء الخارجي، فيراه بنفس الاتساع ،رغم أن ألبرت اينشتين يقدم تعريفا للفضاء على قدر من التحديد، و لشرح ذلك يعطي مثالا بسيطا يشرح به نظرته؛ يتمثل في تجربة الصندوق حيث «إننا نستطيع أن نرتب الأشياء بطريقة معينة داخل الصندوق حتى يمتلئ ، و إمكان مثل هذه الترتيبات أمر يتعلق بالشيء المادي - بالصندوق - إنه شيء ملازم

---

[1] : عبد الملك مرتاض،تحليل الخطاب السردي ،معالجة تفكيكية سيميائية لرواية "زقاق المدق"،ديوان المطبوعات الجامعية، لجزائر،1995،ص245.

[2] : عبد الملك مرتاض، السبع المعلّقات ،مقاربة سيمائية/ أنتروبولوجية لنصوصها،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1998،ص 89

للصندوق ،إنه الفضاء الذي يحتوي الصندوق ، و هو شيء يختلف باختلاف الصناديق»([1]) بإغلاق الصندوق يكون الفضاء ذا حدود معينة و ليس منفتحا إلى مالانهاية كما تصور "مرتاض"،كما أن بعض الباحثين أعاد اقتراح مرتاض هذا لقلة اطلاعه على مفهوم الحيز عند الفلاسفة العرب عامة و التهانوي بشكل خاص ([2]) ،و عند مراجعة "كشاف اصطلاحات الفنون" نجد الحيز في اللغة هو «الفراغ مطلقا سواء كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أو ناقصا عنه»([3]) أما المتكلمون فلا يتصورون حيزا أكبر من المتحيز أو أقل منه،و أغلب كتب اللغة ـ على ما أورد التهانوي ـ دائما ـ ترى بأن الحيز و المكان متساويان.و الحيز عند الفلاسفة هو البعد المتوهم ،و الشارح التفتازاني يقارنه بالمكان فيقول أن «الحيز أعم من المكان لأن الحيز هو الفراغ المتوهم الذي يشغله شيء ممتد**»**([4]) أما إن لم يشغله أي متحيز فإنه يكون خلاء و هذا الأخير هو «الفراغ الموهوم مع اعتبار أن لا يحصل فيه جسم»([5]) لكن التهانوي يعود ليؤكد على القول بتساوي الحيز و المكان لغة و اصطلاحا.

وخلاصة ما أورده أن الحيز هو فراغ متخيل، يشغله جسم ما سواء كان أوسع أو أضيق، و أنه عند بعض الفلاسفة العرب مرادف للمكان،و على هذا يكون قاصرا مقارنة بلفظ الفضاء،و هو عند بعض الفلاسفة أوسع من المكان لكنه مرهون بالمتحيز الذي لا يمكن أن يزيد أو ينقص عنه امتدادا،و هو هنا أيضا مقيد و لا يحقق المعنى الذي تحققه لفظة أو مصطلح الفضاء الذي يرى حميد لحميداني أنه أوسع من المكان و أن «مجموع

---

[1] : عبد الرحيم ،مراشدة. الفضاء الروائي،الرواية في الأردن نموذجا،ص46. نقلا عن اينشتين،ألبرت.النسبية،ص132

[2]:المرجع نفسه،ص ص57،56

[3] : محمد علي الفاروق التهانوي،كشاف اصطلاحات الفنون ،تحقيق:د لطفي عبد البديع ،و محمد حسنين، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،مصر،1963، المجلد1، الجزء2،ص 39

[4]: المصدر نفسه ، ص 39

[5]: المصدر نفسه ، ص 40

هذه الأمكنة(الواردة في الرواية) ،هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم :فضاء الرواية،لأن الفضاء أشمل ، و أوسع من معنى المكان.و المكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء»([1]) أي أن الأماكن التي وردت في النص الأدبي ـ الرواية على وجه الخصوص ـ متفرقة متقطعة يشكل مجموعها فضاء النص، و هذا يعود بنا مرة أخرى لمعنى الفضاء عند هيدجر المذكور أنفا.

أما في **السيميائية** فإن تعريف الفضاء يأتي مرفوقا بالتحذير، لأنه أصبح مستعملا بشكل مبالغ فيه ، و معتمدا بمفاهيم متباينة تتقاطع عند عِدّة موضوعا مبنيا ،يتضمن عناصر متقطعة . تنطلق هذه المفاهيم من دلالته على الامتداد «المعتبر كالاتساع مملوء، ممتلئ دون حل للاسترسال »([2]) و يتم فحص بناء النص لفضائه من خلال وجهة نظر «هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى) ، و من جهة نظر نفسية فيزيولوجية (كظهور متصاعد لخصائص مكانية انطلاقا من الخاط الأولي) أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة مثل الفضاء المعمر)»([3]) إلى تعريف غريماس و كورتيس هذا،و المهتم بطرق التعامل مع الفضاء داخل النص،يضيف رشيد بن مالك الربط بين الفضاء و الفاعل ، ثم بين الفضاء و العالم الطبيعي،وأخيرا بين الفضاء و البرنامج السردي، ذلك أن السيميائية في إطار اهتمامها بالفاعل كمنتج و مستهلك للفضاء، تعرف الفضاء بالاعتماد على «مشاركة كل الحواس و يضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة (مرئية، لمسية ، حرارية،صوتية الخ...)»([4]) فيتطابق موضوع الفضاء و سيميائية العالم

1: حميد لحميداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء،الطبعة 2،ص 63

2: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته و إبدالاتها،ص 115

3 :نفسه ص 115

4: رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،عربي ـ إنجليزي ـ فرنسي،دار الحكمة،2000،ص 71

الطبيعي التي تبحث في معاني العالم و كذا دلالات السلوكات البدنية للإنسان التي تغير العالم الطبيعي فيتحول إلى صناعي جراء إنتاج علاقات جديدة.سيمياء الفضاء تتميز ببحثها تحديدا عن هذه التحولات التي تلحق بالسيميائية الطبيعية، دون إهمال أهمية الإنسان الذي يستعمل هذا الفضاء ليشكل«تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة البرمجة الفضائية ذات الطابع الوظائفي التي تظهر اليوم كمكون لسيميائية فضاء اكتسبت فعالية عملية،تناسب هذه البرمجة...نماذج التوزيع الفضائي المستعملة في تحليل الخطابات السردية»([1]) وفق هذا التعريف يكون الفضاء هو الإطار الذي تسجل فيه البرامج السردية. غير أن هذا الفهم يعد ضيقا مقارنة مع ما تطمح إليه الدراسات الحديثة من تطوير لشعرية الفضاء؛هذا الطموح لتطوير شعرية الفضاء في تحليل العمل الأدبي يرتكز إلى اعتبارين أساسيين : الأول التعامل مع الفضاء على أنه تشييد شكلي للنص، و الثاني اعتماد طبيعة الفضائية منهجا نقديا للقراءة([2])

إذا كان الشعر حسب رأي بعض الدارسين فنا زمنيا « يحاكي موضوعات تتصف بصبغة الفعل الإنساني ،و الفعل تعاقب،و التعاقب حركة،و الحركة زمان، فالشعر فن زماني»([3])كما يخضع في تكوينه لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة ([4]) فإنه يعتمد الفضائية كإيهام ثانوي في تشبه بالفنون التشكيلية من رسم ، و نحت ، وفن معماري. بهدف توسيع الطبيعة الزمنية الجوهرية. هذه الدراسة الفضائية للفن الزمني ترتكز إلى «إدماج عدة حقول تتضمن النظرية الأدبية و الفكر العلمي و الممارسة الفنية الفضائية و

1: [1]: رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ،ص 71

2 : إ جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء الروائي. ترجمة لحسن حمامة. المغرب.أفريقية الشرق:2001. ص 13

3 :نعيم اليافي،الشعر بين الفنون الجميلة،دار الجليل،دمشق:1983،ص17، ملخص عن مقالة لاوكون لـ"غوتهولد افريم لسنغ" طبعة 1959 بسلسلة: Evry Mans Lib

4:سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1988،ص74

البحث الفلسفي»([1]) هذا الاتجاه نحو الإيهام الثانوي للفضائية يعود إلى عدد من الدراسات، التي تناولت الفضاء في مختلف الميادين العلمية ، و حتى النقدية و الفلسفية أهمها المبادئ الإقليدية و فلسفة اينشتين، إضافة إلى الأبحاث التي تستقصي عناصر الفن التشكيلي في القصيدة.

الإيهام الثانوي للفضاء يمكن أن يؤدي أربع وظائف :**أولها ـ** أنه سيكون واسطة تتحقق عبرها الخصائص الفضائية في الفن الزمني، و يتم تلقي الصورة و التركيبات الكلمية من خلال الارتداد و التعاقب الآني.

الوظيفة الثانية: تتجلى من خلال الأنواع الهندسية كالنقطة و الخط و المستوي و المسافة لأن اللغة عمودية مفضاة أكثر منها أفقية و تتابعية([2])

الوظيفة الثالثة: تكمن في علاقة الرواية و الأدب عموما بالفنون الفضائية كالرسم ،و النحت ،و فن العمارة، التي تمد الأدب بالمشهد ،و خلق الشخصيات،و الشكل الوظيفي على التوالي، الذي يميزه برتراد راسل من خلال «المجازات البلاغية و عناصر الكلمة، و الجملة ،و الفقرة،و الفصل في أي رواية كلها معمارية في نزوعها نحو تسبيج فضائي»([3])

الوظيفة الرابعة: ترتبط بالفعل التأويلي حيث إن النص يخلق حقلا "مطابقا مولدا" في حضور القارئ الذي يدخل في علاقة دينامية مع النص .

غير أن هذه الوظائف لا يمكن دراستها في العمل الأدبي إلا من خلال مفاهيم مفتاحية أهمها الأصناف الثلاث للفضائية.

---

[1]: المرجع السابق،ص 13

[2]: جوزيف إ كيسنر،شعرية الفضاء الروائي. ص 28، نقلا عن بارث،رولان. الدرجة صفر تعبيرية .ص10

[3]: المرجع نفسه، ص 29 ـ نقلا عن: the problem; of Infinity considered historically .pp 145-50

2ـ أصناف الفضائية :

تتحقق الفضائية في العمل الأدبي من خلال توظيف خصائص الفضاء مثل الحجم ، و النقطة ،وغيرهما،داخل البناء الزمني،فيتميز فيها ثلاثة أنواع من الأفضية: الهندسي؛و يرتبط بالعناصر الأقليدية .الاحتمالي؛الناتج عن علاقة الأدب بالفنون الفضائية ثم من خلال معمار الرواية . و المطابق المولد ؛ المتصل بالبعد الوظيفي أو التأويلي ، الذي يتصل فيه الزمان بالفضاء لبناء دلالة النص([1]) وهذا لا يتم إلا بالاعتماد على المفهوم الإجرائي الذي اقترحه أيزر و هو القارئ الضمني الذي يسهم في توضيح التأويلات الممكنة للنص انطلاقا من بنيته اللغوية.

أ ـ الفضاء الهندسي:

قد يتبادر إلى الدهن ربط هذا العنوان بتقسيم غالب هلسا للفضاء ، الذي أورد فيه عنصر الفضاء الهندسي ([2])، وذلك في أشغال ندوة الرواية العربية ،و قصد به الأماكن التي يصفها الكاتب بدقة و حياد،و قد انتقد رؤيته محمد برادة موضحا أن كل الأماكن لها أشكال هندسية ([3])

يعود المصطلح إلى جوزيف إ.كيسنر الذي يضمنه الفضائية الهندسية بعناصرها الأقليدية ، كالنقطة و الخط و المستوي، و التي تكمن أهميتها في ربطها بوجهة النظر،

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي،،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء ،1997،ص239

[2] : محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق:2005.ص 68

[3] : حسن نجمي ، شعرية الفضاء ،ص52 ـ نقلا عن :أشغال ندوة الرواية العربية:واقع و آفاق.ص395و ما بعدها.

فيوظفها لخدمة المصطلحات السردية تحديدا مفهوم التبئير focalisation، أو زاوية رؤية الراوي، مع أن بينهما فروقا دقيقة في التوظيف،فإنها تعتمد لشرح معنى هذه التقنية «المستخدمة لحكي القصة المتخيلة . و أن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي»([1]) هذه الغاية تتمثل في تجاوز ما هو كائن،لتحقيق التأثير على المروي له من خلال حصر المجال ، و تحديد المعرفة. يتعلق التبئير بدراسة ما يتصل بوضع الراوي و موقعه في إرسال القصة الذي يتفرع إلى ثلاثة أقسام هي:

الرؤية من الخلف ـ Vision par derrière: فيها يكون الراوي«أكثر معرفة من الشخصية الروائية، و لذلك لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة »([2]) التي تمكنه من إدراك الأسرار و الخفايا.

الرؤية مع ـ _Vision avec: فيها تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية، فلا يقدم المعلومات إلا حين تتوصل إليها الشخصية المساهمة في القصة.

الرؤية من الخارج ـ Vision de dehors :حيث لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرف إحدى الشخصيات الحكائية، فيعمد الراوي إلى الوصف الخارجي،أي وصف الحركة و الأصوات، و لا يعرف ما يدور بخلد الشخصيات.([3])

من جهة و يربطها بموضوعات خاصة ،و مفاهيم محددة من جهة ثانية ،فالنقطة مثلا قد تعكس موضوع العزلة، أو النبذ الاجتماعي، اليتم أو الاغتراب الوجودي، الوحدة أو النفي.([4])

---

1 : حميد لحميداني،بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي. ،ص46

2 : عز الدين بوبيش،القصة و البنيوية الشكلية.مجلة السرديات ،العدد1،قسنطينة: 2004،ص58

3 : سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،الزمن،السرد، التبئير.المركز الثقافي العربي ، الطبعة3،بيروت ـ الدار البيضاء،1997،ص204

4 : جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي. ص ص49،51

النقطة وفق هذا التصور قد تكون بذرة العمل "نواة" تشكل مركزا يتحكم بالباقي ليحافظ على توازنه،لهذا يرى تولستوي أن على هذه البؤرة ألا تكون قادرة على شرح نفسها بالكلمات. من هذه النقطة غالبا ما تنطلق خطوط العمل، من هنا يميز تودوروف بين الخط الأفقي المرتبط بإماطة اللثام عن الأحداث،و الخيط العمودي الذي يعرف هذه الأحداث([1]).

يشيد الكاتب العلاقات الداخلية للسرد معتمدا الخط بشكل متواز و يصمم القصة وفق ذلك، غير أن مشكلة تقنية ستواجهه و هي كيفية الإيهام بالالتقاء الخطوط التي بدأت متوازية. أما المقصود بالتوازي؛ فهي« التعارضات بين بعض الشخصيات أو بعض الفئات»([2]) كما قد يمتد ليشمل الترابطات بين الوضعيات؛مثلا رؤية المكان نفسه في حالين متعارضين .

كما يتضمن الفضاء الهندسي دراسة المستوي و المقصود منها أخذ النص على أنه مستوي مفرد وتتم دراسته كتجل لعمل آخر، و يدخل هذا في مفهوم الطرس([3]) حيث يكشف التأويل عن نص آخر حاضر عبر نسيج النص الظاهر،و هذه القراءة يمكن أن تتم على طريقتين : التركيب و يتم بربط البنيات اللسانية بالقصديات الموضوعاتية و طريقة التصوير؛أين يمكن تحليل أعمال مؤلف واحد في علاقتها بعمل آخر([4])

ب ـ الفضاء المحتمل:

يرتبط المحتمل بالجوانب التشكيلية في العمل الأدبي، و تداخل هذا الأخير مع الفنون الفضائية الأخرى كالرسم، النحت،و الهندسة المعمارية. يتجلى التداخل من خلال

---

[1] : Todorov Tzvetan. Poétique de la prose .éditions Seuil, Paris, p 16

[2] .جوزيف.إ.كيسنر،شعرية الفضاء الروائي ص69

[3] : Gérard Genette, Figures1,éditions du Seuil ,1966,P 39

[4] : Todorov Tzvetan. Poétique de la prose.P258

الخصائص الفضائية للأدب حين يرسم المشهد و المكان، و تنحت الشخصيات ،و يبنى الكتاب معماريا.

إذا كان لكل من هذه الفنون مادتها الخاصة فإن مادة الأدب لغته، التي ترتكز إلى التجريد الذهني في تأسيس العلاقات بين وحداتها لكن «المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، و إنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما يتناقض مع هذا الواقع غير أنه يظل..واقعا محتملا»([1]) ممكن التجسد على أرض الواقع ،إذ أن جزئياته حقيقية وظفت في سياق حلمي.

ما نقوله عن المكان ينطبق أيضا على الشخصيات التي تصور عادة في شكل نماذج إنسانية متكاملة الأبعاد تستوفي الخصائص الجسمية، النفسية و الاجتماعية، أرسطو انتبه إلى ذلك و دعا الشعراء إلى أن يسلكوا طريق الرسامين المهرة الذين إن أرادوا تصوير الأصل رسموا صورة أجمل([2]) و إن كانت لا تبتعد كثيرا عن الصورة الأصلية ـ الواقعية ـ فهي صورة محتملة.

على هذا يكون المحتمل مقسما إلى ثلاث عناصر هي ، المكان، الشخصيات، و البناء المعماري للعمل وقد تعارف على تسميته بالفضاء الطباعي.

I. ـ الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

مرت على النقد العربي فترة تداخل فيها مفهوم الفضاء بمفهوم المكان، وهو ما نعنيه بمصطلح الفضاء الجغرافي ، الذي يمثل في العمل الأدبي خلقا عن طريق الكلمات لأماكن

---

1 :اعتدال عثمان، إضاءة النص،قراءات في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب.ص7

2 :علي بن تميم،السرد و الظاهرة الدرامية،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم.المركز الثقافي العربي.المغرب:2003،ص93

لها مقوماتها الخاصة، في الغالب تؤدي إلى إيهام بواقعية المحكي، أو إلى عكس قيم اجتماعية خاصة([1]) عن طريق تقديم إشارات جغرافية تكون بمثابة نقطة الانطلاق لتحريك خيال القارئ ، لاستكشاف منهجية الأماكن التي تعرضها القصة([2])

غير أن جوليا كريستيفا Julia Kristeva ترى أن هذه المنهجية خاضعة لتغير العصر الذي كتب فيه النص الأدبي،ذلك أن الأماكن تحمل رؤية خاصة للعالم ، تسميها "إديولوجيم" L'idéologème و هو الطابع الثقافي العام الغالب في العصر، ففي العصر الوسيط مثلا، اعتمدت الأعمال الأدبية على التعارض بين الأماكن على المحور العمودي فالسماء نقيض الأرض ، و البطل يسافر من عالم إلى آخر متبعا هذا المحور،غير أن هذا الانتقال العمودي يختفي في فترة لاحقة ليستبدل بالبعد الأفقي ثم ينتفي تعارض الأمكنة، فيشتمل موضع واحد على الفضيلة و الرذيلة معا.([3]) إن لم يكن من الممكن التحقق من الوجود الفعلي للجنة و النار، فإن الفضاء الجغرافي عموما هو **فضاء مرجعي** يمكن العثور عليه في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافية.

تتمظهر الأفضية الجغرافية في النص الأدبي على شكل أفضية كلية كأسماء مناطق متسعة مثل :الأندلس،بلاد المغرب...و غيرها.أو في شكل أفضية جزئية مثل : يثرب، بغداد...([4])،و بهذا يكون المكان عينه واحدا من موضوعات العمل الأدبي الذي يصف الموضع، العمران،المنظر،.. وينقل القارئ ليتجول به و يسكِنه هذه الأفضية الجغرافية،التي تشكل وفق نوع من الحساسية للمكان ،أو بعبارة أوضح فتنة للمكان ، وهو

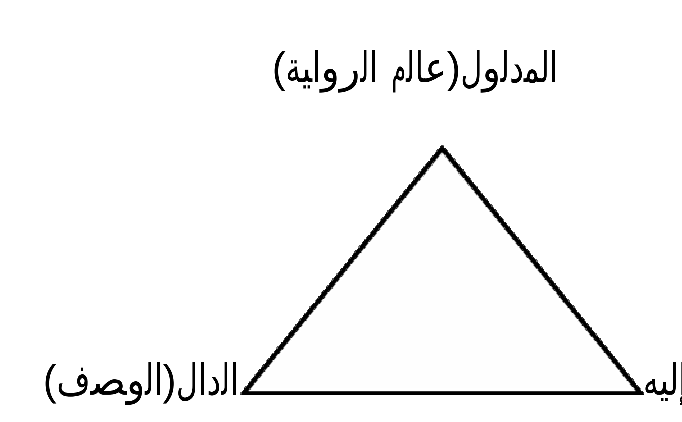
1: محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص71

2: حميد لحميداني، بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي،ص ص 54،53

3: Julia Kristeva ,Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,The Hague, paris, New York, pp181,182

4: سعيد يقطين،قال الراوي ،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،بيروت ـ الدار البيضاء ،1997،ص ص 244،243

من المقومات الأساسية لما أسماه فاليريValéry بالحالة الشعرية([1]) ذلك لأنه يحمل معنى أبعد من حقيقته الملموسة،فالعالم الخيالي المخلوق بالكلمات يمكن أن يشبه العالم الواقعي، كما يمكن أن يختلف عنه،أما نسبة الشبه هذه فتعود إلى خصائص الكلمة الواصفة،التي لا تنقل الواقع بل تشير إليه، فترسم العلاقة بين عالم الرواية و الواقع وفق المثلث الدلالي:



و عالم الرواية، أو القصيدة هو الإطار الجغرافي الذي **يصفه** الكاتب أو الشاعر عن طريق الكلمات ـ طبعا ـ ذلك أن الوصف يخاطب الحواس جميعا بنقله للأشكال و الألوان و الظلال، التي تخاطب حاسة البصر، كما تنقل الإحساس بالنعومة و الخشونة، و الرائحة و الصوت.([2])

غير أن المكان داخل العمل الأدبي ليس هو نفسه خارجه ،لأنه في الداخل ينطوي على تعالقات تجعله يتكثف ،و تضاف إليه رموز و احتمالات تختلف من نص إلى آخر، باختلاف العناصر النصية التي يذاب معها المكان ،و تجمعه بها ترابطات خاصة ،حتى إن أمكن تخيل المكان أو التعرف عليه من خلال القراءة لا يكون ذلك كافيا لإدراك البعد لفني

Genette , GERARD ,Figures 2, éditions Seuil. Paris ,1969 PP43,44:1

2:سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1988،ص ص74-80

للمكان، الذي لا يساوي البعد الواقعي . حتى تصل القراءة إلى الشاعرية البصرية التي«تزيد من حدة المتعة الحسية»([1]) عليها أن تتجه إلى النبش و الحفر للوعي بجمالية المكان الجغرافي في العمل الفني.

II. ـ نحت الشخصيات:

يرتبط رسم الشخصيات بفن النحت،فبعض الشخصيات يتم وصفها الجسدي لتتشكل في ذهن القارئ تمثالا بتفاصيل دقيقة،غير أنها و إن كانت تدير الأحداث بتحركاتها في الزمان و المكان، و تشكل بالصراع بينها لب الرواية([2]) فإنها لا تكتسي الأهمية ذاتها في النص الشعري ـ مقدمة الظعائن على الأقل ـ لأنها لا تتعدد كما هو الحال في الرواية حيث تتشابك العلاقات بين عدد معتبر من الشخصيات في فضاء النص، لتنقلوا إلى ذاكرة القارئ« و اشتغالاته،و يؤسسون في فضاء القراءة وجهات نظر ما»**([3])**تعكس الواقع الخارج نصي لدى وجب التعامل مع الشخصية بحذر ،ذلك أن المرجعيات المسبقة قد تحرف مسار التحليل.

بعض الدراسات العربية قسمت الشخصيات إلى أنواع منها: الشخصية المتنامية،الجامدة،الإنسانية([4]) أما عبد الملك مرتاض فقد استند إلى آراء فوستر و ميشال زيرافا،و قسمها إلى:الشخصية المدورة، المسطحة، السلبية،الإيجابية([5]) و كلا التقسيمين نجده في تحليلات كيسنر و إن كان لم يعرهما أهمية عند التنظير بل اكتفى بالإشارة إلى التقسيم الثاني.

---

[1] : جبرا جبرا إبراهيم. آثار المكان ،مجلة الجيل،بيروت:مجلد 11،العدد11،ص4

[2] : عبد الرحيم مراشدة ، الفضاء الروائي ، الرواية في الأردن نموذجا،ص185

[3] :المرجع نفسه،ص 156

[4]:المرجع نفسه،ص188،نقلا عن ولد محمد مصطفى محمد الحسن،الرواية العربية الموريتانية.

[5] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، سلسلة المعرفة،الكويت:1998 ،ص99

من وجهة النظر السيميائية لا تحدد الشخصية فقط من خلال موقعها (فعلها) داخل العمل السردي، و إنما من خلال علاقاتها مع الشخصيات الأخرى،ذلك أنها تربط علاقات مع وحدات من مستوى أعلى و هي العوامل، أو وحدات من مستوى أدنى و هي الصفات المميزة؛ على هذا الأساس تتحدد بنيتان تشيران إلى مستويين من التحليل هما:

- بنية الممثلين
- بنية العوامل

يتم تحليل البنية الأولى في المستوى السطحي فيقتصر على ما هو معطى في التجلي النصي، فتدرس الصفات المميزة و الأدوار التيمية.هذا التحليل يقود إلى استخراج المحاور الدلالية. البنية الثانية تدرس في مستوى بين السطح و البنية المنطقية / الدلالية، فيتم تحديد بنية النموذج العاملي حيث يجمع الممثلون في خانات محددة من خلال الموقع العاملي الذي يحتله ممثل أو مجموعة من الممثلين، فيترتب عن ذلك تحديد البرامج السردية ، الوظائف ، و الموضوعات المتداولة بين الممثلين.([1])

III.الفضاء الموضوعي ـ L’espace objectif:

أثار الفضاء النصي أو الطباعي اهتمام السيميائيين كونه الفضاء الوحيد الذي يلتقي فيه «وعي الكاتب بوعي القارئ»([2]) و يتحول فيه الكتاب إلى موضوع يعرفه ميشال بوتور هندسيا بأنه «الكتاب في أبعاد المدى الثلاثة،وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، و علو الصفحة»([3]) أو عدد الصفحات الذي يصنع سمك الحجم، فقراءة الكتاب تعني الركض

---

[1]: فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرواية . ترجمة: سعيد بن كراد،دار الكلام، المغرب:1990،ص ص 11،10

[2]: حسن ،بحراوي. بنية الشكل الروائي، الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية.المركز الثقافي العربي،المغرب:1990،ص 28

[3]: ميشال بوتور.بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطوانيس،منشورات عويدات،بيروت،الطبعة 2، 1982، ص112

دون توقف عبر كل اتجاهاته ،كل أبعاده ،لأنها جميعا لم توظف بشكل سلبي([1]) بل أن لها دلالتها الخاصة. هذا الاهتمام بالكتاب موضوعا للسيميائية يجد تطبيقاته في تحليل «العنوان أو الغلاف أو المقدمات و بدايات و اختتام الفصول و التنويعات الطبوغرافية المختلفة و فهارس الموضوعات»([2]). من هذه النظرة الخارجية للكتاب تنتقل عين القارئ إلى الصفحات (الداخلية للكتاب) ،ليكون أول ما يقع عليه نظره هو «الشكل الكتابي ،توزيعات الخطوط و الحروف،و الجمل ، والأبعاد بينها،و كيفيات ترسيمها على الورق و غيره بحيث يبدو بعضها و كأنه نتاج قصدية مسبقة لدى منشئ النص »([3]) لأن هذه التنويعات يمكن أن تشي للبصر بمدلولات مفتاحية ، تساهم في فك شفرة النص من خلال توزيع البياض و السواد على مسند هو في العموم الورقة البيضاء، هذا التوزيع يتم وفق نمطين من العلاقات:

ـ العلاقات التراكبية Syntagmatique: تتسلسل وفقها الأدلة و تتطور في خطية أفقية متواصلة، فيهيمن السواد على البياض في السطر الواحد على الصفحة ، فيبدو السطر عبارة عن شريط متواصل.

علاقات استبدالية Paradigmatique : ينقطع خيط الكتابة عن طريق إدماج إنفصالات بين الأدلة،فتكون المساحات البيضاء أكثر أهمية من السواد ، و ينمحي المحور الأفقي التلاصقي synergique لصالح المحور العمودي الانفصالي syntaxique ([4])

---

[1] : Genette , GERARD ,Figures 2,p46

[2]: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص 28 .

[3] : عبد الرحيم مراشدة ، الفضاء الروائي ، الرواية في الأردن نموذجا.ص61

[4] : محمد الماكري،الشكل و الخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء:1991،ص ص 95،94

جـ ـ المطابق المولد:Genidentuty

يثير المطابق المولد قضية الاتصال بين الداخل و الخارج، يتمثل الداخل في النص المشيد، و الخارج في «ذاك الذي يمنحه دلالته»([1]) الطرف الثاني من المعادلة الجمالية،في قراءة النص. الطرف الذي يقوم بتركيب موضوع جمالي لنفسه منطلقا من النص ذاته([2]) إنه التمظهر الفضائي المرتبط بالقارئ ، في تأويله للنص، من خلال لغته التي لا يجدها جرار جنيت لغة بسيطة ،ذلك أنها لا تنقطع عن التعدد و الازدواج،تحمل فيها الكلمة الواحدة معنيين، تسميهما البلاغة بالحقيقي و المجازي،و بهذا يتأسس **فضاء دلالي** بين المدلول الحقيقي و المجازي ، و يلغى الامتداد الخطي للخطاب و يتشكل بالفعل ذاته ما ندعوه عادة بالصورة هذه الأخيرة هي في الوقت ذاته الشكل الذي يتخذه الفضاء و الشيء الذي تهب اللغة نفسها له.و هي رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى([3])لأن الأسلوب حتى الأقل تنميقا يبقى دائما قابلا لتعدد المعنى،هذا ما تسميه اللسانيات بالإيحاء.

في هذا المستوى تتحرر مخيلة القارئ من القيد الجغرافي، و تنطلق إلى آفاق من الفهم و التأويل متعددة فينتقل من «الحيز المكاني المحدود بحدود جغرافية معينة إلى حيز أكثر اتساعا ،هو الحيز المجازي و الرمزي و الإيحائي الذي تصوره الأمكنة المختلفة في الرواية أو لنقل من الحيز ذات البعد الواحد إلى الحيز ذات الأبعاد المتعددة»([4])التي يخلقها القارئ بنفسه أثناء القراءة ليؤلف لنفسه كتابا آخر، بعض صفحاته مقسمة بدقة و مدرجة

---

[1]: جوزيف.إ. كيسنر،شعرية الفضاء الروائي،ص194

[2]: فولفانج أيزر، فعل القراءة ،نظرية جماليات التجاوب(في الأدب).ترجمة حميد لحميداني،و الجلالي الكدية،منشورات المناهل، فاس:1994، ص55

[3]: Genette , GERARD ,Figures 2,p 47

[4]: عبد الرحمن ،مبروك.جيبولوتيكا النص الأدبي.دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.الإسكندرية:2000،ص167

حسب إرادته في مواقع أخرى من النص،هكذا يمثل الكتاب المدروس واحدة من القراءات المتاحة للخيار([1]) و ناتجة عن التفاعل بين النص و قارئه أو بعبارة أخرى هي ناتج تقاسمية المعنى ، أي أن المعنى اللفظي "أنموذج التجربة" موجود لدى كل من المؤلف و القارئ هذا الأخير يتحول إلى مؤول ،مؤلف،و أبطال للعمل الذي بين يديه ،وسيلته في ذلك "حقله الدينامي" الذي يمارس فيه هذا الاندماج فاللغة بطبيعتها دينامية تسمح بتداخل المعنيين المطابق و الإيحائي([2]) حيث أن المطابق أحيانا يكون عرضة للخطأ أو جدير بالإهمال،بينما يكون الثاني "المولد" دليل شعرية العمل. فالنظام السميولوجي الذي يستخدم لفظة "شراع لتشير إلى المركب هو صورة،هذا النظام الدلالي على مستوى ثان ـ من حيث هو صورة ـ يمكن أن يشتغل كدال لمدلول جديد،هو الشعر، هو الإيحاء البلاغي، و يمكن اختصاره إلى:

إيحاء بلاغي= [(شراع=مركب)=شعر].([3])

المعنى المولد هو ناتج الاستعمال المجازي للغة حيث يخلق فضاء لغوي بين المعنى الحقيقي و المجازي ، هذا الاستعمال هو دليل شعرية اللغة من جهة ،و من أخرى هو **المولد** للقراءات المتعددة في العمل الواحد ـ العمل اشعري ـ

دراسة شعرية الفضاء في النص شعرا كان أم نثرا، هي إلمام بمختلف مستوايات النص، ذلك أن النص هو لغة ،وهي بنفسها فضاء خاص تترابط فيه الأسطر أو الأبيات و الأصوات، خاضعة لنظام يختلف من عمل لآخر.

---

[1] : Genette , GERARD ,Figures1,édition du Seuil,1966,PP26,125,17

[2] :جوزيف.إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي،ص ص194،200

[3] : Genette , GERARD ,Figures1,192

و هي من جهة أخرى ،داخل بنية النص هذه المرة ، توزيع لأماكن بعضها يمكن العثور عليه في الواقع أو على الأقل في الكتب الجغرافية ، و البعض الآخر لا يعدو سكن المخيلة ،و سواء كان من هذا الصنف أو ذاك ،فإنه يؤدي وظيفة داخل النص، من خلال بنيته الصوتية أولا ثم من حيث الدلالات المرتبطة بالمكان نفسه، أو حتى من خلال اللوحة التي تتشكل في النص عن طريق وصف الفضاء.

هذا الأخير يتشكل باللغة ،فهو كأثر أدبي يحتمل أكثر من قراءة ، و يترك في نفس القراء،أكثر من انطباع،مما يولد جملة من الدلالات المتفجرة من نواة واحدة قد تكون كلمة واحدة ،هي اسم لمكان ما داخل نص شعري،متحرر من المدلول الواحد و منفتح على جملة من الدلالات ، نتيجة كونه لغة أدبية.

و المدونة الجاهلية من أكثر المدونات سخاء من حيث أسماء الأماكن، مما يثير جملة من التساؤلات حول وظيفة هذه الأخيرة في النص الجاهلي، و حول كثرتها، و تأثيرها على شعرية النص.

الفصل الثاني :

الفضاء الهندسي و المحتمل

الظعائن فنا

هندسة الظعائن

الفضاء المحتمل في مقدمة الظعائن

1ـ فضاء القبيلة

أ ـ تقاطب الشاعر ـ المرأة

ب ـ تقاطب الشاعر ـ الظاعنين

2ـ الفضاء القفري

أ ـ تقاطب الظعائن ـ المكان

ب ـ تقاطب الشاعر ـ المرأة

3ـ فضاء الخصب

ـ تقاطب الظاعنات ـ المكان

4 ـ فضاء الظعائن

ـ تقاطبات الخصوبة ـ الجدب

القصيدة العربية القديمة عامة و المدحية منها خاصة تتميز بأقسامها من مقدمة ، و رحلة ثم تخلص إلى الغرض الرئيسي للقصيدة ، و أخيرا الخاتمة، يشترط في هذه الأقسام التوازن بحيث لا يطول أحدها حتى يمل،أو يقصر فيقع الغموض و الإبهام. هكذا تحقق توازن الموضوعات المتشعبة من الناحية الكمية،أما من حيث الدلالة فإن عددا غير قليل من الدارسين تناول الموضوع، لينتهي إلى إثبات وجود خيط دلالي يربط الأقسام مختلفة بعضها بالآخر، و هذا ما سنلاحظه عند التعرض للمعلقة حيث نجد أن قراءة مقدمة الظعائن منها لا تكتمل إلا بالعودة إلى المقدمة الطللية، السابقة عليها و الغرض اللاحق بعدها.و إن كانت موضوعات تبدو للوهلة الأولى متناثرة لا رابط بينها.

أ ـ الظعائن فنا:

مقدمة الظعائن من المقدمات التي نالت حظا وافرا من الإعجاب و إن لم تنل كفايتها من الدراسة كما هو الحال و المقدمة الطللية مثلا،غير أن لها مكانة معتبرة عند الشعراء ، يثبث ذلك كثرة ترددها و عدد أبياتها المعتبر .و هي تشترك مع نظيرتها في كثرة تردد أسماء الأماكن فيها، و تذكير الشاعر بالفضاءات الجغرافية التي تختزنتها ذاكرته، يسترجعها و يخرجها نشيدا، محكم البناء لغويا،جميل الصياغة.

اختلفت آراء الدارسين حول الباعث على الخوض في أحاديثها، فئة منهم ترى في مقدمة القصيدة الجاهلية محطة ذاتية يـَفرغ فيها الشاعر لنفسه،لعاطفته ،و لمشاعره ؛تسبق الخوض في الغرض الموضوعي الذي يمثل فيه الشاعر الجماعة، قبيلة كانت أم فئة من قبيلة، فتكون المقدمة« قطعة فنية نابضة بالحياة، زاخرة بالمشاعر الحارة، يفرغ فيها الشاعر لنفسه قبل أن تجرفه بعيدا عنها التيارات القبلية العنيفة التي لا يملك لها دفعا»([1]) .يخلو بنفسه فيتمثل الأحبة

---

[1] : يوسف حليف،دراسات في الشعر الجاهلي.دار غريب:1981،ص143

الذين فارقهم ، وأبعده الدهر عنهم، فتعود تلك اللحظات إلى فؤاده لا إلى ذاكرته وحدها ، و كأنها أقوى من الزمان لا يمحوها و لا يخفف تقادم العهد لوعة «لحظات التحمل للرحيل و الوداع للفراق، و ما يكون في هذه اللحظات من قسوة الانفعال و طغيان الهوى و تشتت النفس»([1]) عن هذه المشاعر الحارة تصدر مقدمة الظعائن، لتنفس عن الشاعر، الذي ينقل «آخر ما كان رأت عينه من أحبته ...يتتبع كيف كان سيرهم و أين كان تخييمهم»([2]) و ما المواضع التي جانبوا ، و ما الجبل أو الوادي الذي سلكوا.

المقدمة ـ حسب هذا الرأي دائما ـ نشأت مع الشعراء الأوائل في ارتباط قوي بالذات، ثم ما لبثت أن تحولت إلى تقليد فني مع الأجيال المتأخرة. استقرار منظر الرحيل و الوداع المبكر في مقدمات الشعر الجاهلي عائد إلى ارتباطه بظاهرة "الحركة" التي تمثل«القاعدة التي تقوم عليها حياة البدو من سكان الجزيرة العربية»([3]). أي أن مقدمة الظعائن هي تجربة الشاعر الحياتية التي قاسى فيها آلام رحيل الأحبة، و فقدانهم،و هو ما يشكل هماً كبيرا في نفس الشاعر عبر عنه في نصوصه الشعرية بتجربة فنية متميزة.

أما فئة أخرى من الباحثين فتعلل انتشار هذه المقدمة و غيرها من المقدمات في ضوء«العلاقة الحميمة بين الأدب و الوجود الاجتماعي »([4]) لتكون انعكاسا لطبيعة المجتمع البدوي القائم على النقلة و الارتحال، لتلتقي القبائل على موارد المياه و منابت الكلأ فتتصل هذه بالأخرى وتجري المودة بينهم ، و إذا شحت المياه و المراعي ،دعا داعي الرحيل «و تحملوا يطوون النجود و الكباكب و قد خلفوا حيث كانوا ـ و في كل مكان نزلوا ـ بعض من قلوبهم

---

[1]: شكري فيصل ،تطور شعر الغزل بين الجاهلية و الإسلام ـ من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة ـ دار العلم للملايين،بيروت:ط7،1986،ص115

[2]: المرجع النفسه، ص115

[3] : يوسف خليف،دراسات في الشعر الجاهلي، ص148

[4]: وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية.مؤسسة الرسالة، 1982 ،الطبعة الثالثة، ص 19

و أبعاضا غالية من نفوسهم و أعمارهم»([1]) هذه الحال الاجتماعية هي التي انطبعت في ذاكرة و وجدان الجاهلي إنسانا و شاعرا، و هي التي يخرجها شاعر هذا المجتمع زفرة حارة تحمل مشاق رجل الصحراء و وهنه، و هو يعبر بها عن حال الجماعة و واقعها الحياتي في اضطرابها بين المضارب،و سواء كان له نصيب من هذه اللوعة أو لم يشعر بها يوما ،فإن عليه وصفها لارتباطها بالجماعة . بهذا المعنى تكون مقدمة الظعائن فنا موضوعيا« ليس إلا انعكاسا صادقا لطبيعة ذلك المجتمع الذي كان النمط الرعوي من الحياة هو الغالب عليه في تنقله الدائم وراء الماء و الكلأ ، كلما نفدا من مكان أو أشرفا على النفاد، اضطر البدو إلى الرحيل»([2]) باحثين عن مورد جديد فإن هم وجدوه أقاموا عنده حينا إلى أن تحل دورة أخرى من الجفاف و الرحيل.

غير بعيد عن هذا التصور الاجتماعي ثمة نظرة أخرى تجد في المقدمة خطابا للمتلقي؛ و إنما أتى حديث الأهل الظاعنين لأن«نازلة العمد في الحلول و الظعن على خلاف ما عليه نازلة المَدَر لانتقالهم من ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلأ و تتبعهم مساقط الغيث حيث كان»و الشاعر يأتي هذا الحديث«ليميل نحوه القلوب و يصرف إليه الوجوه و ليستدعي به أصغاءَ الأسماع إليه»([3])

رغم أن الآراء اختلفت حول الباعث على الخوض في حديث الظعائن، من قائل بأنه عائد إلى نفسية الشاعر يلتفت بها إلى ذاته ،إلى قائل بأنها مراعاة لحال الجماعة تنعكس على الوجدان المرهف للشاعر فيعبر عن حياة مجتمعه، إلى من يرى فيها مراعاة لحال المتلقي العالق فؤاده بهذه اللوعة ـ رغم هذا التباين ـ تلتقي مجمل الآراء عند نقطة توحدها؛هي أنها تعيد أصل ظاهرة "مقدمة الظعائن" في الشعر الجاهلي إلى طبيعة الحياة القائمة على الارتحال،

---

[1] : وهب رومية،الرحلة في القصيدة الجاهلية ،ص 19

[2] : محمد النويهي ، الشعر الجاهلي،منهج في دراسته و تقييمه،الدار القومية للطباعة و النشر،القاهرة، ص119

[3] :أبو أحمد عبد ا بن مسلم بن قتيبة،الشعر و الشعراء، دار إحياء العلوم،بيروت:الطبعة 3،1987،ص31

الذي يضطر البدوي إليه طبيعة شبه الجزيرة العربية ،مهد الشعر الجاهلي، بأراضيها الصحراوية التي لا تساعد على الاستقرار«و هذا ما دعا البدوي إلى الارتحال في معظم الأحيان من مكان إلى مكان طلبا للكلأ و الماء»([1]) بغية الحفاظ على حياته الإنسانية و الحياة الحيوانية المرافقة له.

تأتي هذه المقدمة لسرد وقائع الارتحال «قصة ملمومة الأطراف شاخصة المعالم فيها الوصف أكثر مما فيها من القص، حتى توشك أن تكون قصة مصورة...في طائفة يسيرة من المشاهد الصغيرة المتتابعة»([2]) يتتبع فيها الشاعر الخليط الذي شرع يغادر الديار منذ لحظة إعلان النبأ، تراقبهم عيونه على امتداد طرق الصحراء،فتراه أحيانا يصور المسار من نقطة لا يحول عنها؛ و حينا آخر ينطلق في أثرهم حتى يبلغهم ليتجاذب أطراف الحديث مع بعض النسوة ،أو يخص واحدة فقط بالمحادثة.

حتى لتبدو هذه المفاصل الحكائية موضوعات تقليدية تتكرر عند غالبية الشعراء، يمكن تلخيصها في عدد من المواقف هي:

- ❖ إعلان خبر الرحيل
- ❖ مماشاة الركب و الوقوف على معالم الطريق
- ❖ ذكر النساء و التحدث عنهن
- ❖ موقف الشاعر من الظعائن المتحملة.([3])

---

[1]: حسين الحاج حسن،أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشرو التوزيع:1984،ص16

[2]: محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، ص21

[3]: المرجع نفسه، ص22

مع أن شكري فيصل في مؤلفه تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام، يضيف موقفا آخر هو التساؤل، الذي يكثر عند الشاعر الجاهلي ،و لأننا لا نعتمد إلا ديوان زهير نموذجا،و قد ورد التساؤل في قصيدة واحدة منه هي المعلقة و غاب في ثلاث أخر،فإننا لا نراه موقفا أساسيا على الأقل في المدونة المختارة.

و إذ نعتد بشعره فذلك لأن زهير بن أبي سلمى لم يكن بالشاعر المغمور ،بل كان «أحد الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء و إنما اختلف في تقديم أحد الثلاثة على صاحبيه فأما الثلاثة فلا اختلاف فيهم و هم امرؤ القيس و زهير و النابغة الذبياني»([1]) و قد استمر الإعجاب بشعره حتى عصر النبي ـ صلى ا عليه و سلم الذي يشهد له و« يقدمه على سائر الفصحاء من الخطباء و البلغاء»([2])، أما الأصمعي فقد صنفه في "مدرسة عبيد الشعر" الذين يهتمون بالشعر و تجويده و إعادة النظر فيه و « طول الثقاف و التنقيح و التجويد» ([3]) كأنهم يفقدون حريتهم أمامه و يصبحون عبيدا له نتيجة شدة عنايتهم بالشعر ، فزهير «يختار ألفاظه اختيارا و يبالغ في اختيارها بدوقه و فطرته الأدبية ،و قد يسرف في الغرابة حينا.و لكن لا يخلو أغلب شعره من سهولة في اللفظ حينا و جزالة و قوة غالبتين عليه أحيانا»([4]).

الإعلان عن الرحيل هو الخطوة الأولى التي يفتتح بها الشاعر حديث الأحبة الراحلين، فهو البوابة التي يعبر من خلالها إلى الحديث عما يخلفه في نفسه هذا الحدث، إذ غالبا ما يعلق القلب بامرأة من الظاعنين، فينتقل إلى وصفها ، رغم أنه لا يطيل في ذلك ، بل إنه في بعض القصائد كالمعلقة على سبيل المثال لا يتعرض إلى ذكر المرأة بل يصف مجموعة من النساء ،

---

1 : أبو الفرج الأصبهاني.الأغاني ،الجزء التاسع،ص141

2 :سعد اسماعيل شلبي،زهير بن أبي سلمى ـ شاعر الحق و الخير و الجمال ـ مكتبة غريب ،القاهرة،ص 225

3:زكريا صيام ،دراسات في الشعر الجاهلي ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: ط3،1993،310

4 :يوسف بن سليمان بن عيسى السنتمري،أشعار الشعراء الستة الجاهليين،مختارات من الشعر الجاهلي،دار الجيل ،بيروت:1954،ج1،ص272

دون تخصيص واحدة بالاسم و لا بالصفة. و إن خرجت بعض القصائد عن الالتزام ببعض العناصر المذكورة آنفا، فإنها تشترك جميعا دون استثناء في عنصر واحد هو: "مماشاة الركب و الوقوف على معالم الطريق" متمثلا«طريقها الذي مضت فيه :منطلقها الذي منه ابتدأت ، و مسالكها التي سلكت،الجبال التي قطعت و الوديان التي جازت ،الرمال التي يامنت،و الفجاج التي ياسرت»([1]) معالم كبيرة من الطريق تتبدى للشاعر فيذكرها بأسمائها ، مطفئا لهب الشوق بالمتابعة الخيالية للمرتحلين، في ارتفاعهم و هبوطهم.

لدى تبدو أسماء الأماكن في مقدمة الظعائن متكاثرة، يعلل شكري فيصل هذه الكثرة لا بالعودة إلى الدلالة الجغرافية لها ،بل بالنظر في دلالتها النفسية؛ حيث تحمل معاني الارتحال و التخييم، و الانطلاق و التوقف، و مع كل حركة «تتلامح من ورائها أشباح الأحبة و قد فرقت بينهم النوى،و شط بهم البين...فعاش الشعراء ترود أعينهم الفضاء الفسيح»([2]) حيث يرتبط كل موضع بمعنى ، و يمتلك كل مكان مذاقا خاصا، و طعما متميزا، يختلف تبعا للأحداث التي امتزجت به ،أو التي وقعت فيه؛ فهي الأماكن التي اجتمع على رملها بالأحبة يوما،أو هي التي شطت بهم بعيدا عن عينه و قلبه. فصلة الشاعر بهذه الأرض هي «صورة أخرى لصلته بأحبته،و لذلك فإنه يتسع لها و يضم عليها قلبه على مثال ما يتسع لأحبته و يضم عليهم قلبه»([3]) و كأنها في نفسه تساويهم.

تقطع الظاعنات المسافات الشاسعة مستترة وسط الهوادج ،و الشاعر الجاهلي لم يهمل هذا التفصيل من الرحلة ، بل أولاه اهتماما معتبرا،إذ اتجه بوجه خاص إلى جمالها بدقة صنعته، فهي تمثل دليلا على الترف و النعمة، و هي من الصفات المحببة للشاعر الجاهلي يقرنها غالبا بالمرأة. غير أن شاعرنا و إن أبدى اهتماما بالهوادج و دقق النظر فيها و في لونها الأحمر

---

[1]: شكري فيصل،تطور شعر الغزل بين الجاهلية و الإسلام،ص 119

[2] : المرجع نفسه،ص 120

[3]: المرجع نفسه ،ص 128

الخالص يتناثر خلفهن في كل منزل نزلن به على هيئة فتات من العهن ،فإنه لم يتحدث عن الإبل التي تحمل هؤلاء الأحبة، و أكثر ما ذكره عنها هو أنها مذكرة،حيث يقول:

رد القيان جمال الحي فاحتملوا　　إلى الظهيرة أمر بينهم لبك([1])

و قد جعلها كذلك لأن«العرب تؤثر أن تكون النساء على مثل هذه الإبل المذكرة لأنها أصلب عودا و أقوى على احتمال الشدائد»([2]) التي ستواجهها في انتقالها عبر الصحراء القاسية.

يقترن حديث الظعائن عند زهير بن أبي سلمى؛ بل و يختلط أحيانا بنوعين آخرين من المقدمات هما وصف المرأة و التغزل بها، و حديث الطلل و الوقوف على آثار الديار المتقادمة التي يصفها بالعفاء حينا و البقاء رغم الدهر أحيانا.مما يعكس جانبا مهما من اهتمام الشاعر بهذه المقدمات التي تعود إلى الحديث عن لوعة الفراق.لهذا تأتي لحظة الظعن في القصيدة ـ في غالب الأحيان ـ امتداد للحظة سابقة ذكرت قبلها هي الأطلال، ثم يمتد الحديث إلى تعداد الأماكن التي سارت عبرها القافلة، و المسالك التي قطعتها، و الحبيبة التي أبعدت،و مكامن الحسن فيها امرأةً لا فكاك لقلبه من أسر جمالها.

نص الظعائن عند زهير متشابك يستعصي على التقسيم المنهجي قصد تسهيل التحليل، و لهذا نجمع بين كل من الفضاء الهندسي و المحتمل معا في فصل واحد لأن التفريق بينهما يبدو مستعصيا ،نظرا إلى خصوصية النص، و ما يلحظه الباحث بين بناه من تشابك و تكثيف لينفرد الفصل الموالي بدراسة الدلالة المتولدة في نفس القارئ على إثر قراءة هذا النص المغري بالتبحر، الفاتح لأكثر من احتمال و أكثر من تأويل. و مع أنه يراقب هذه الـتأويلات إلا أنه أحيانا يبعث بمخيلة القارئ إلى احتمالات لا نهائية.

---

[1] : زهير بن أبي سلمى، الديوان،دار بيروت، بيروت:1982 ص47

[2] :شكري فيصل،تطور شعر الغزل بين الجاهلية و الإسلام ،ص 121

ب ـ هندسة الظعائن:

لا ينفصل النص الجاهلي عموما عن الحياة الاجتماعية التي عايشها و ترعرع بين أحداثها و حوادثها ، إلى درجة أن بعض الدراسات أوغلت في ربط الصلة بين الواقعي و الفني ؛و نص زهير بن أبي سلمى مثل غيره من الشعراء الجاهليين عايش الاجتماعي و انغرس فيه أحيانا. و إن كانت هذه الصلة لا مناص منها كما يرى جاكبسون ، إلا أن القارئ المعاصر و في رغبة منه لتجاوز القراءات القديمة يبحث عن مستوى جديد من الفهم و التفسير و من التذوق خاصة. و ذلك بالاستفادة من الثمرات اليانعة للبحث العلمي في مجال تحليل النص ،و إن كانت في مجملها نظريات وافدة إلا أن بعض إجراءاتها تثبت نجاعتها إذا تطبق على النص القديم ـ منها المنهج السيميائي ـ لترسو بالباحث على ضفاف من القراءة تغاير النظرة المتداولة في فهم الأبيات الجاهلية و عباراتها؛عبارات تشيد البناء المتميز للظعائن ، الذي يرى فيه وهب رومية قصة مروية شعرا،سرد في نص ولد شعرا.

إننا نقف أمام حكاية رحيل و فراق يرويها الشاعر بنفسه فتتحكم **وجهة نظره** في المنظور السردي ،يمسك الراوي/الشاعر بكل خطوط الحكاية ، فلا يشاركه في القص أي من شخصيات القصة ، مع ذلك تبدو معرفته محدودة فهو لا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل وقوعها،و لا يبلغ أسرار باقي الشخصيات و لا يملك أن يشرح كوامن نفوسهم ،و يستمر «بالسرد بوساطة ضمير المتكلم المفرد»([1]) الأنا المتمكنة المهيمنة على مدار القص التي تغيب صوت الآخر و تأتي به في صورة الـ" هو" الذي يحكى عنه من نقطة خارج ذاته؛ ليمِثل شخصية مستقلة المعالم غير أن فكرها و موقفها و حتى نفسيتها غائبة عن النص إلا ما يعكسه سلوكها أو ما ترصده عين الراوي/ الشاعر الذي يبدو «متجمعا في نقطة واحدة و كل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، و هذه الخطوط هي الفواعل (Les actants) الذين

---

[1] : عز الدين بوبيش، القصة و البنيوية الشكلانية،مجلة السرديات ،العدد1،السنة:2004، قسنطينة ،الجزائر.ص59

تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد»([1]) يجلو صوت الراوي المظاهر و يعرض ـ غالبا ـ في شكل أوصاف حسية تتمثل أساسا في المظهر الخارجي أو التصرفات دون أن يتعدى ذلك إلى إدراك كوامن نفوس الشخصيات الأخرى لأن النص يعتمد التبئير على السارد بحيث يحصر«الخبر السردي في "معرفة" السارد **بما هو كذلك وحدها،**أي في ما عند البطل من أخبار في تلك اللحظة من القصة»([2]) ، و يستبد الراوي بالفضاء النصي يؤثثه بما ترقب عينه و يحس قلبه ،و هو راو شديد العناية بالتفاصيل إذ«يعنى بتحقيق صوره فلا يأتي بها متراكمة ...،بل يعمد إلى تفصيله و تمثيلها بجميع شعبها و تفاريعها ،و كأنه يبحثها و يحققها»([3]) . فيمتد نص الظعائن حتى آخره على نسق واحد من التبئير، حيث يتطابق السارد و الشخصية ؛مما ينتج تبئيرا داخليا تتوافق فيه«البؤرة مع الشخصية ،تصير حينها الـ"ذات" الخيالية لكل الإدراكات»([4]) و الأخبار التي يكشفها النص كلها تأتي من مصدر واحد هو الشخصية/السارد، فتنقل لنا حكاية الظعائن «كل ما تدركه الشخصية و كل ما تفكر فيه»([5]) و كل ما تشعر به تجاه ما ترصد العين من مشاهد الارتحال.

هذه المشاهد تأتي منفتحة غير مؤطرة بل إنها تبدو غير ذات حدود و لا نهاية.يأتي هذا الانطباع من كثرة الأماكن المذكورة في القطعة حتى إن المتلقي يكاد يجزم أن هذه الصحراء التي يرتحل عبرها أحبة الشاعر ممتدة إلى لا نهاية، لا تصل أبدا إلى حد تقف عنده، و السبب في ذلك أن الشاعر لا يؤطر المشهد و لا يخرجه داخل حدود معينة تقف عند أطرافها العين، بل هو يصور منطلقا من نقطة في مستوي الصحراء البالغ الامتداد الذي لا توقفه أي نهاية، ثم هو

---

[1] J .Kristeva ; Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure : discursive transformationnelle ,p186

[2] :جرار جنيت.عودة إلى خطاب الحكاية،ترجمة:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء:2000،ص100

[3] :سعد اسماعيل شلبي،الأصول الفنية للشعر الجاهلي،مكتبة غريب ،القاهرة ،ص90

[4] : المرجع السابق ،ص97

[5] : المرجع نفسه،ص 97

يصف الطريق الذي يسلكه الأحبة حتى آخر نقطة فيه و كأنه مازال واقفا في نقطته الأولى إلى أن بلغ السائرون هدفهم،و كأن بإمكان العين أن تدرك كل هذه المساحات المترامية الأطراف.و السبب أن الشاعر لا يؤطر المشهد بما تلتقطه العين إنما يضيف إليه ما تتخيله من مناظر و مواضع. و بهذا تتسع المساحة و لا تغيب دقة الوصف، و يتصور المتلقي أن الفضاء منفتح لا ينتهي إلى حد معلوم في غياب التأطير .

هذه المشاهد البصرية التي التقطتها عين الشاعر على امتداد القص ـ أو على الأقل أوهمنا بذلك ـ ليست مجرد عرض محايد مجرد من أي معنى على العكس من ذلك كل تفصيل يأتي به إلا و يحمل معنى أو يضيف رونقا للنص خاصة و نحن نعلم أننا نحاور شاعرا من مدرسة " عبيد الشعر " كما أسماها الأصمعي .

على عكس بعض الشعراء الذين يلحقون بالظاعنين يتمركز الراوي /الشاعر في نقطة لا يحيد عنها ، يراقب من خلالها مجريات الأحداث. ماكث يراقب بعين راصدة و أخرى متخيـلة خطوات الراحلين أو بالأحرى مسارهم. **ينحرف** زهير عن عرف سار عليه عدد غير قليل من الشعراء فهو لا يسارع إلى امتطاء فرسه للحاق بالقافلة كما يروي بعض الشعراء بل إنه اختار لنفسه تقليدا فنيا مختلفا هو المكوث مكانه«فوقف في ساحة الدار ، لا يتحرك،و لا يبرح مكانه»([1]) يلزم نقطة من فضاء الصحراء ،نقطة يمتلكها ،أو الأصح ينتمي إليها، و كأنه يختار الوطن و الانتماء إلى المستقر الثابت ، يعزز هذا الفهم في الذهن ما ورد في الديوان من أبيات تعزز فكرة الانتماء إلى مكان استقراره و «هو انتماء واعٍ وعميق؛ فهو ليس انتماء إلى مجال طبيعي فحسب، ولكنه انتماء إلى مجال جغرافي،فالمكان والناس الذين يتفاعلون فوقه وحدةٌ متكاملة، ينتمي إليها الإنسان،»([2]).

[1] :حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي.دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت: 1987.ص 146

[2] **:**فاروق أحمد اسليم، الانتماء في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب.1998.ص216

و مع أنه لم يركب فرسه للحاق بالظاعنين فأنه تمنى في قصيدة واحدة لو أن مستقرهم قريب فيقصد إليهم ،يزورهم:

كأن عيني و قد سال السليل بهم   و عبرة ما هم لو أنهم أمم ([1])

يقصد إليهم و يزورهم متى دافعه الشوق للوصال.

نص الظعائن موزع على غالبية قصائد الديوان، و كلها تروي قصة الرحيل، بيد أن بينها فروقا فنية دقيقة، مع ذلك هي تظهر للقارئ و كأنها لحظات متتابعة من الحكاية ذاتها و لهذا ندرس المقدمات على أنها نص واحد، و لكن ليستقيم التحليل نقطع هذا النص بحسب الفضاء الذي تتحقق فيه البرامج السردية.

ج ـ الفضاء المحتمل في مقدمة الظعائن:

ينطلق نص الظعائن من حالة اتصال اجتماع الشاعر بالمرأة ، و اتصالهما معا بالمكان المتمثل في القبيلة ؛ ينتقل بعد وقوع الافتقار بالجماعة التي تنتمي إليها المرأة و التي يصفها الشاعر بالخليط ، ينتقل النص إلى حالة من الانفصال (انتزاع) بين الشاعر و المرأة و بين هذه الأخيرة و فضاء القبيلة،سعيا للاتصال بموضوع/فضاء آخر يتصف بوفرة المياه ،غير أن هذا التحول لا يحدث إلا باللجوء إلى مشروع رديف يتمثل في الانتقال عبر جملة من الفضاءات التي لا يحدد الراوي صفتها من حيث الخصوبة ، إنما يصفها من حيث طبيعتها الجغرافية الوعرة التي تواجهها الظعائن قبل أن تبلغ غاية مشروعها و تتصل بالفضاء الخصيب.

النص موزع على أربع قصائد ،ما يعادل أربعا و ثلاثين(34) بيتا؛كل بيت منها مقسم إلى شطرين يفصل بينهما بياض، فيبدو متخللا للقصيدة من جهات ثلاث عموديا كما يتخلل

---

[1] : زهير بن أبي سلمى ،الديوان، ص91

الأبيات أفقيا. بينما ينتهي الشطر الثاني من كل بيت و على امتداد القصيدة كلها بعامل صوتي دلالي ؛هو القافية و هي من الناحية الإيقاعية «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية »([1]) تتبادل التأثير و باقي المؤثرات الصوتية في القصيدة خاصة منها الوزن. يمكن أن نمثل بالشكل الموالي للفضاء النصي لنص الظعائن:

ب--------ي--------اض

بياض بياض

بياض

ب-------ي-------اض

بحيث يمثل الخط:

الشطر من البيت.

[1] محمد بنيس ،الشعر العربي الحديث ـ بنياته و ابدالاتها ـ الجزء 1،التقليدية،دار توبقال،الدار البيضاء:1989، ص 163

و هو الفضاء النصي التقليدي المعتمد في كل القصائد الجاهلية، فهو ليس من إبداع الشاعر بل إنه تقليد سار عليه كل الشعراء دون استثناء.أما الجانب الذي أبدع فيه الشاعر فهو اختيار قوافيه بحيث تشكل الأصوات الواردة في كل بيت روافد صوتية صغيرة تنتهي كلها إلى القافية التي «تتمتع بوجود مزدوج : فهي توجد على المستوى المعجمي بفضل معناها و شكلها ، بما في ذلك إيقاعها و تناغمها الخاصان»([1]) حيث نجد أن أغلبية القوافي في المتن هي صفات منها كثير هو صفة للمكان تليها من حيث العدد الأسماء، خاصة منها أسماء المواضع ،ليحتل الفعل المرتبة الأخيرة من حيث العدد. من بينها أفعال تدل على الرحيل و تفصيل ذلك في الجدول التالي:

	الصفات	الأسماء	الأفعال
الإجمالي	21	10	5
الخاص بالمكان	5	5	1

من الصفات نجد ما يصور حالة الشاعر و مشاعره لحظة الوداع، و أخرى تصف الأحبة في تحملهم و رحيلهم، و هذا ما نجده خاصة في قصيدته "إن الخليط أجد البين" التي **تخرج** عن عرف الشاعر الفني إذ اعتاد تتبع مسار الراحلين بدقة ، و الإكثار من أسماء المواضع التي تحدد خط السير بعناية ، هذه القصيدة تنزاح عن هذا إلى وصف مشاعر الشاعر ، و وصف جمال الحبيبة ثم تخرج إلى وصف السانية معتمدة التشبيه وسيلة لبلوغها.

---

[1] :جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية ،ترجمة :مبارك حنون ،محمد الوالي،و محمد أوراغ. دار توبقال ،الدار البيضاء:1996،ص219

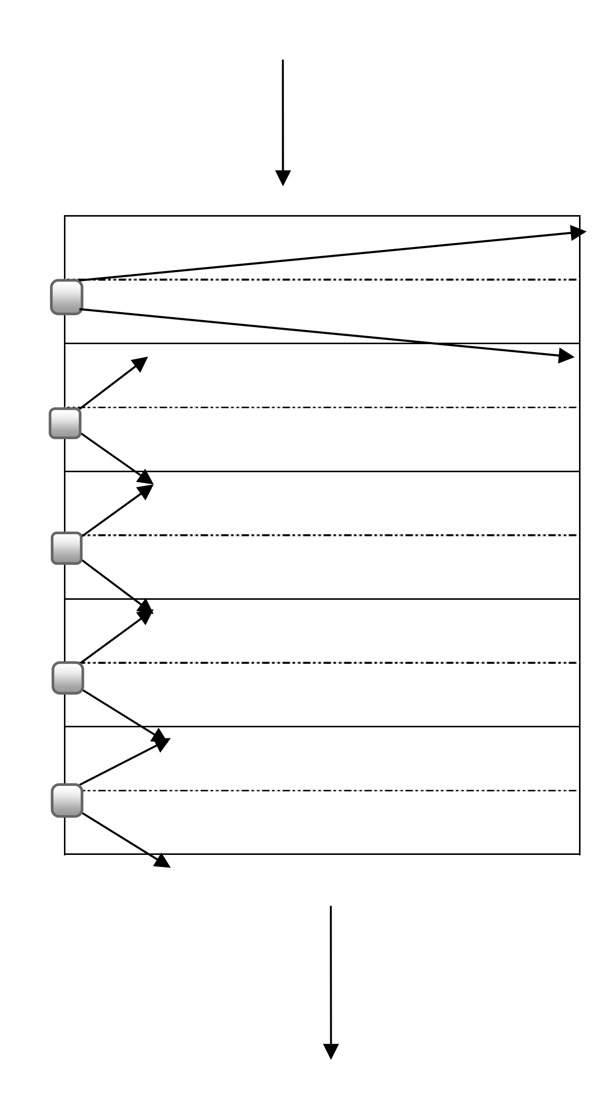
و إذا استثنينا هذه القصيدة من الإحصاء لاحظنا اختلافا كبيرا في نسبة الصفات، حيث يقل عددها إلى تسع (9) منها ثلاث (3) مختصة بالمواضع و بهذا ترتفع نسبة القوافي التي جاءت أسماء للمكان مظهرة الأهمية الكبيرة التي يوليها الشاعر لفضائه الجغرافي، و تعلقه الكبير به من جهة و وعيه بأهميته من جهة أخرى هذه الكثرة تدلنا على أن المكان عند الشاعر الجاهلي لم يقف عند تشكيل« خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. و(المكان) هو عنصر فاعل في الشخصية... يأخذ منها، ويعطيها»([1]) بل و يحدد مصيرها في نص الظعائن، بحيث تحدد خصوصية المكان مستقبل الشاعر العاطفي و تتسبب في إبعاد الحبيبة عنه. المستوى الثاني لوجود القافية هو «مستوى تناسبات التجانسات الصوتية في القصيدة»([2]) حيث تمثل القافية مع الوزن رافدين صوتيين يملآن فضاء البيت بإيقاعهما و تمثل القافية الوقفة في البيت، التي ينتهي عندها امتداد الوزن الشعري فتبدو الأبيات و القصيدة على هذا الشكل:

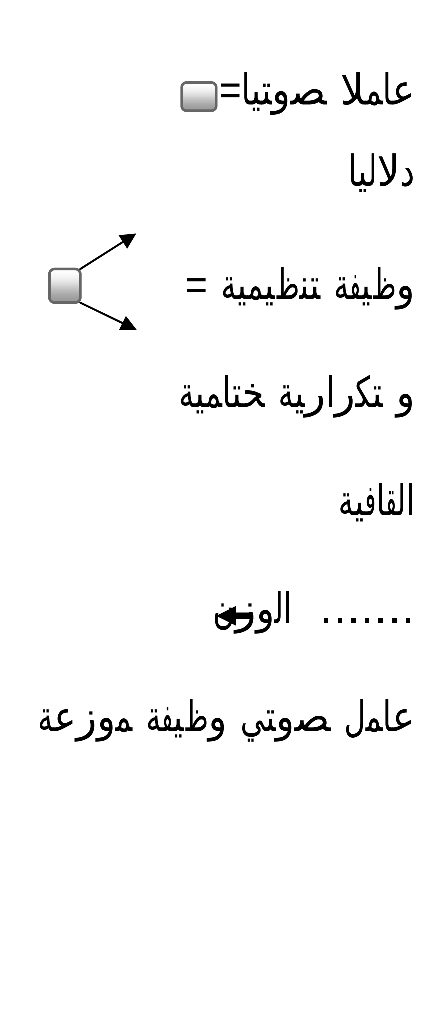
الرسم: كل مستطيل يمثل الفضاء الذي يشغله البيت ،و مجموع الرسم يشكل الفضاء ـ القصيدة ([3])

1: محمد عزام، شعرية الخطاب الشعري. منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق :2005،ص70

2 جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص219

3 : المرجع نفسه، ص187





الفضاء ـ القصيدة

عامل غرضي

كما أننا نلحظ تكرار حرف الروي داخل فضاء البيت،أو حتى تكرار بعض الحروف القريبة منه نطقا،مما يحدث نغما موسيقيا خاصا غالبا ما يكون موحيا بمعاني القطعة ،هذه المعاني التي اختار لها من البحور« ما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة »([1]) لأن القصائد المعنية

---

[1]: حازم القرطاجني.منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب بن خوجة،دار الغرب الإسلامي ،ط2: 1981.ص 266

بالدراسة كلها من المطولات التي نظمت في مواضيع تجانب الهزل و الاستخفاف لهذا قصد إلى اثنين من البحور الرصينة و هما :

- البسيط في ثلاث قصائد هي "إن الخليط أجد البين"،" اردد يسارا" ،و "الجواد، على علاته،هرم".

- و الطويل في المعلقة.

غير أنه لا الأبيات و لا الأشطار تصلح لأن تعتمد تقسيما للنص إلى مقاطع،ذلك أن تقطيع الخطاب يتم «وفق معايير محددة و ملائمة مرتبطة بالخطاب» و متعلقة «بمكونات خطابية مثل توزيع الفضاء الذي يقترحه السارد،مثل الزمن الفضاء المكاني و الشخصيات. و ارتباط هذه المكونات بالخطاب...يجعل استثمارها على مستوى التقطيع إجراء تحليليا يولد "آثار المعنى" الأولية»([1]) يحسن تقطيع النص وفق تغير الفضاء ، لما له من تأثير في تغير المعنى ،فنجد فيه ثلاثة مقاطع هي : فضاء القبيلة ، الفضاء القفري، فضاء الخصب.

فنجد أن كل قطعة من النص تختص بمسار صوري خاص و هكذا ينتج التقسيم مسارين صوريين الأول رئيسي و يمكن تقسيمه إلى قسمين ، و الثاني ثانوي:

المسار الصوري الأول:

القسم الأول يدور حول **الارتحال:** هبطت أيدي الركاب بهم - يسعى الحداة على آثارهم حزقا - تحملن بالعلياء - جعلن القنان عن يمين و حزنه -وركن في السوبان يعلون متنه - هن و وادي الرس كاليد للفم - ظهرن من السوبان ثم جزعنه - شطت بهم قرقرى - سال السليل بهم .

---

[1] : عبد المجيد نوسي.التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء:2002،ص 14

القسم الثاني يدور حول **الموطن الجديد:**

إن مشربكم ماء بشرقي سلمى ـ وردن الماء زرقا جمامه ـ وضعن عصي الحاضر المتخيم ـ دارا يمانية ترعى الخريف.

المسار الصوري الثاني : وحدات تصف **شوق** الشاعر للحبيبة

و علق القلب من أسماء ما علق ـ فارقتك برهن لا فكاك له ـ أمسى الرهن قد غلق ـ لا محالة أن يشتاق من عشق ـ و زودوك اشتياقا أية سلكوا.

إلى جانب هذه المسارات الصورية يتجلى في النص **تجمع صوري** واحد وحداته تتضافر لترسم الصورة المثالية للجمال الأنثوي:

جيد مغزلة ـ أدماء خادلة ـ تراعي شادنا خرقا ـ ريقها كالكرى التي لم تعدو مرحلة التعتيق سكبت فيها قطرات من ماء عذب ـ علون بأنماط عتاق و كلة وراد ـ عليهن دل الناعم المتنعم ـ فيهن ملهى للطيف و منظر أنيق ـ عليهن كل قشيب و مفأم .

بالنسبة **للبرامج السردية**، يظهر برنامج سردي أساسي يرغب من خلاله الخليط في الاتصال بفضاء الخصب، معتمدين في ذلك على الارتحال.

برنامج سردي ثاني يمثل رغبة الشاعر في الحفاظ على وصلته بموضوعه المرأة التي تنتمي بدورها إلى الخليط الراغب في الارتحال.

غير أننا نفضل البدء من المشروع الثاني لأغراض منهجية، تتلخص في تيسير الفهم ذلك أن المشروع الثاني يحتل الفضاء الأول و هو القبيلة كما أنه زمنيا سابق للأول غير أن هذا الأخير هو الذي يبرز أهمية البرنامج السردي للشاعر.

I. فضاء القبيلة :

أ ـ تقاطب الشاعر ـ المرأة:

أول قصيدة في الديوان تضم مقدمة الظعائن و تفتتح بها مباشرة، دون أن تكون مسبوقة لا بحديث الأطلال و لا حتى الغزل كما هو الشأن في قصائد أخر جاءت فيها مقدمة الظعائن بعد المقدمة الطللية. هي القصيدة الموسومة بـ "إن الخليط أجد البين" ينطلق الشاعر من الوطن الأم حيث تجري الأحداث على تراب القبيلة غير أن الشاعر لا يولي اهتماما بالمكان، و لا يعرض أوصافه مطلقا بل إن المتلقي يستنتج الموقع من خلال الأحداث ، ذلك أن الظاعنات لم ينطلقن في المسير بعد، فهي لحظة ما قبل الظعن، و المكان هو الموطن، هو أرض القبيلة .

تفتتح القصيدة بذكر رحيل الخليط، و هم المخالطون له في الدار (الوطن) ملفوظ الحالة هذا يبين حالة الاتصال التي تجمع الشاعر بهم؛ غير أن الوصال المنشود لا يرتبط بكل العازمين على الرحيل بل إن هذه الرغبة تتجه نحو فاعل واحد من المجموع ،هو الموضوع الذي تسعى الذات/الشاعر للاتصال به ؛ و هو المرأة/الحبيبة . الموضوع المحمل بجملة من القيم الجمالية ،يصبو الشاعر **للحفاظ على الصلة** التي تجمعه به [ف1 Λ م1] ؛و **يحركه** للقيام بذلك مشاعر الحب التي تفيض بها نفسه (و إن كانت **مرسلا** غير مذكور صراحة في نص الظعائن إلا أن استنتاجه يسير على القارئ) اتجاه هذه المرأة/الموضوع المحملة بجملة من القيم ، هي في المتن قيم جمالية حسية، يعرضها النص في تجمع صوري يرسم صورة على صعيد الحواس «تجلوها فتاة منعمة ممنعة محببة بجسد متناسق لدن و بشرة ناعمة و وجه مليح فهي

طاقة ملتهبة تغري»([1]) جمعت مجمل صفات الحسن حتى إنها تبدو **صورة مثالية** إذ:

قامت تراءي بذي ضال لتحزنني و لا محالة أن يشتاق من عشقـا

جيد مغزلة أدماء خـاذلـة من الظباء تراعي شادنا خرقـا

كأن ريقها بعد الكرى اغتبقـت من طيب الراح لما يعد أن عتقا

شج السقاة على ناجودها شبمـا من الماء لينة لا طرقا و لا رتقا([2])

هذه القيم الجمالية التي يلتقطها الشاعر بحواسه هي التي أهـلت المرأة لتحتل دورها العاملي إذ «نرى الشاعر ينظر إلى المرأة بوصفها غاية» يصبو إلى وصالها ،لأنها «ترمز للسعادة المنشودة، و لأن هذه السعادة عصية هاربة فإن شعور الإنسان بها يزداد عمقا و بروزا عند إفلاتها منه»([3]) لهذا نجد حديثه عن المرأة مقترنا بالماضي.فهو لم يصفها في لحظة الوصال و الفرح ،إنما شرع يحدث عنها حينما هدد الرحيل هذه الصلة.

إن الخليط أجد البين فـانفرق وعلق القلب من أسماء ما علق

المرأة/أسماء كانت على العهد، وفية للشاعر/الراوي ملتزمة بالعهد الذي يربطها ضمنيا بالشاعر. هذه الصلة تحققت في إطار مكاني هو أرض القبيلة، الوطن الأم غير أن الشاعر لا يصفها، ولا يذكرها حتى، يبدو أن السبب هو ذاته فهو مطمئن لامتلاكها، فلا ينتبه إليها، بينما يتجه جل اهتمامه للمرأة/ الحب المهددين بالرحيل.وعليه فإن كلاًّ من الذات و الموضوع في

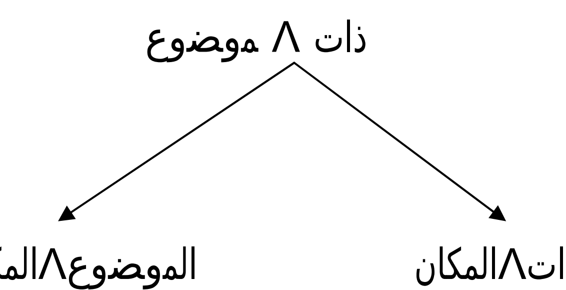
---

1 :عبد الإله ،الصائغ.الخطاب الإبداعي و الصورة الفنية ،القدامة و تحليل النص.المركز الثقافي العربي ، بيروت ،لبنان.1997.ص97

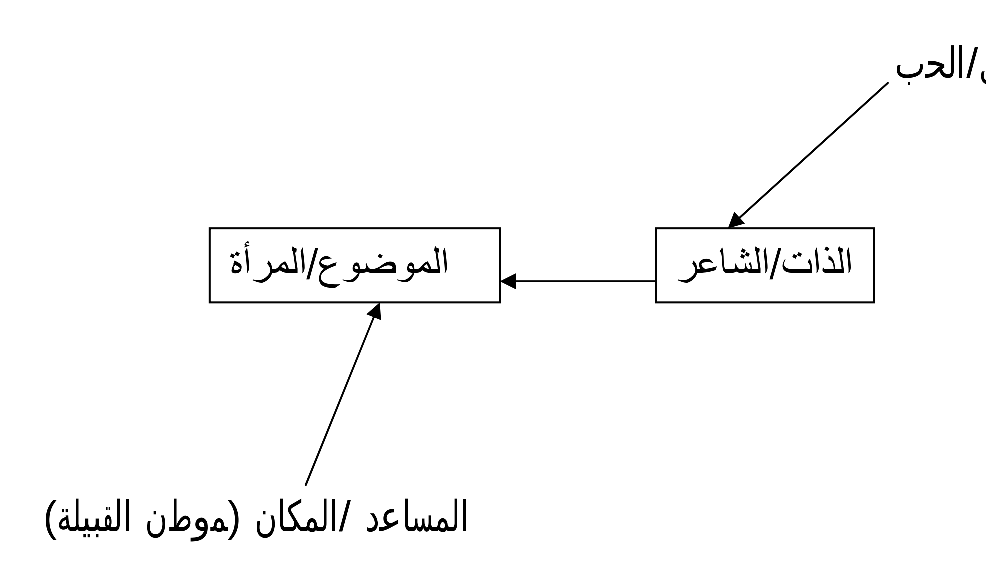
2 : زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص ص40،39

3 :حسني،عبد الجليل يوسف. عالم المرأة في الشعر الجاهلي. دار الوفاء،مصر،2007،ص 52

حالة اتصال من جهة ،المشروع السردي للذات يتلخص في الحفاظ على هذه الصلة ، ومن جهة أخرى هما معا في اتصال بالمكان :



تواجد الذات و الموضوع في المكان نفسه ،وهو ما يسر وجود هذه الصلة بينهما ،فهو العامل المساعد لتحقيق المشروع السردي للشاعر.



يرتكز النص على محور الرغبة ،و هو «المحور الذي يربط الذات و الموضوع»([1]) يتجلى هذا الرباط على المستوى الصوري في تعبير الشاعر عن خوفه من الفراق و تعليله لذلك بأن قلبه رهين "أسماء":

---

[1]: سعيد بن كراد.مدخل إلى السيميائية السردية.منشورات الاختلاف،ط2 ،الجزائر:2003،ص48

و علق القلب من أسماء ما علق

و فارقتك برهن لا فكـاك له

يوم الوداع فأمسى الرهن قد علق ([1])

تتشكل صورة الذات على مستوى المشاعر في ارتباطها القوي بالموضوع،في حين ترسم صورة الموضوع/المرأة على مستوى حسي؛مع ذلك فهذه الصورة الحسية تنعكس في نفس الشاعر في شكل قيم شعورية ،مما جعلها متمكنة من نفسه حتى "استغلاق الرهن" الذي يربطه بهذه المرأة التي تمتلك جملة من القيم الجمالية ، إذ تختص بأن لها "جيدَ مغزلةٍ من الظباء تراعي شادنا خرقا".

يشبهها الشاعر بالغزالة الأم التي تحيط وليدها بالرعاية ، معتزلة القطيع مما يجعل جمالها بارزا في انفرادها، ثم هي تراعي "شادن خرقا" مما يجعل عيونها تفيض حنانا،غير أن الشاعر لم يذكر العيون صراحة إنما خص الجيد بالتسمية و التشبيه ،وقد خص الظبية بمنزلة المشبه به لأن «اتساع حدقة عين الظبية و طول عنقها يشكلان أداتين صالحتين لرؤية مواطن الخصب و تناوله»([2]) ، هذا التشبيه إذا يحيلنا على مقوم تختص به المرأة وفق الرؤية الجاهلية ،كونها رمزا **للخصب ،**من جهة أخرى يأتي التشبيه لبيان مدى طول و دقة و بياض الجيد لأن «البياض علامة على الترف و النعمة في وسط تقسو فيه الحياة قسوة الطبيعة »([3]) مع ذلك فإن أي غزالة كانت لتفيَ بالغرض فلماذا جعلها زهير مغزلة، عند إلقاء نظرة على السمات المرتبطة بالكلمة في ذهن الجاهلي، نجدها تحيل على:

---

[1] : زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص39

[2]:عبد القادر الرباعي.شاعر السمو زهير بن أبي سلمى ـ الصورة الفنية في شعره ـ جدارا للكتاب العالمي ،عالم الكتب الحديث، الأردن:2006،ص198

[3]: يوسف الحناشي.مقومات الذوق الجمالي العربي،من خلال الشعر الجاهلي.مركز النشر الجامعي،2002 ،ص31

حياة حيوانية+رمز الجمال(جيد،عيون جميلة)+رمز **للآلهة** +رمز **للأمومة**+رمز **للخصب.**

وهي السيمات نفسها التي يفترض أن تلتقي فيها مع المرأة ،و هو يؤكد على سيم "الأمومة" في الشطر الثاني من البيت، مما يحيلنا مرة أخرى على صفة الخصوبة عند كل من المشبه و المشبه به ،و التكرار يفيد تأكيد المعنى و تثبيته،مما يجعل المتلقي يهمل الصورة الحسية للموضوع و يثبت مرة بعد مرة القيم التي ترمز إليها هذه المرأة.

فنتساءل هل كانت "أسماء" أمًا حقا ،أم أن الشاعر يحيلنا فقط على عنصر الخصوبة ،أم أنه ـ على حد تعبير أصحاب المنهج الأسطوري ـ يصف واحدة من الآلهة و يتقرب بالصلاة إليها فهي «المرأة ـ الغزال،المرأة ـ الشمس، و يبدو لنا أن ما يريده الشاعر ـ في هذا الإطار الديني،هو ديني حقيقة ـ ليس إلا تقديم صلوات في محراب الآلهة أو اللات ،فمنها الحياة و منها البهاء ،و منها كل نعيم الوجود»([1]) في البيئة الصحراوية القاسية الجافة تمثل المرأة منبع الخصب و الحياة لهذا السبب قرنت« عبادة المرأة بوظيفة الأمومة و الإخصاب»([2]) غير أن النص لا يقدم دعما لفكرة عبادة المرأة، لكنه يؤكد فكرة الأمومة في جمعه بين المرأة و المغزلة التي تراعي صغيرها منعزلة عن القطيع تاركة حياة الجماعة لتخص نفسها بوظيفة الأمومة، فهي أم مراعية، فياضة الحنان.

كما يدعم النص فكرة الخصوبة، بصورة جديدة هي **الرواء** في الأبيات الموالية؛ حين يذكر الشاعر ريقها و يشبهه بالشراب الذي لم يجاوز«أن صار عتيقا إلى أن يفسد»([3]) فإضافة إلى أنه يحقق الارتواء بعد العطش، هو طيب المذاق. و إليه يضيف عنصرا آخر يدعم فكرة

---

[1] : عماد علي الخطيب.الصورة الفنية أسطوريا، دراسة في نقد و تحليل الشعر الجاهلي.دار جهينة،عمان،الأردن:2006،ص64

[2] : المرجع نفسه،ص64

[3] : زهير بن أبي سلمى، الديوان ،هامش ص39

الارتواء؛ و هو الماء و مثل سابقه يخصه بالعذوبة و يزيد على ذلك النقاء؛ فهو من بئر "لينة" و هي «اسم بئر من أعذب الآبار»([1]) فالشاعر يستعين بالفضاء الجغرافي لإضفاء الوضوح على الصورة و الدقة ، و يجعل المتلقي يستشعر ميله لمياه هذه البئر دون غيرها ، مما يؤكد **دقة إحساس** الشاعر **بالفضاء الجغرافي.**

جمعت صورة المرأة/الموضوع جملة من القيم الجمالية فجاءت في **صورة مثالية** من حيث تصويرها الحسي، كما ارتبطت ـ على المستوى العميق ـ بمعنم **الحياة** ، التي تحققها في البيئة الصحراوية الأمومة ، من حيث إن استمرار ذكر الجاهلي لا يكون إلا في أولاده، مما جعل الشاعر يذكر هذه الصفة ،التي يعبر عنها غالبا بـ " الخصوبة" إلا أنه لا يفصل في هذا المقوم و إنما جاء به من خلال التشبيه،و بعده مباشرة يعرج على مقوم الرواء الذي يحققه على المستوى الصوري في لفظمين هما الكرى و الماء، و لا يترك الصورة حرة بل يقيدها بجملة من السيمات فكل من الخمر و الماء عذب ، طيب المذاق.

كأن ريقها بعض الكرى اغتبقت   من طيب الراح لما يعدو أن عتقا

شج السقاة على ناجودها شبما   من الماء لينة لا طرقا و لا رنقا([2])

بهذا ترتبط المرأة في المستوى العميق **بالحياة** ممثلة في لكسيمي الأمومة و الرواء اللذين يقابلان لكسيمين غائبين عن النص هما العقم و الجذب ـ الذي سيظهر في المشروع الثاني ـ و يحيلان على المحور الدلالي للخصوبة . أما من وجهة النظر الأسطورية فإن المرأة تحيل على صفات الآلهة المانحة **للحياة.**

---

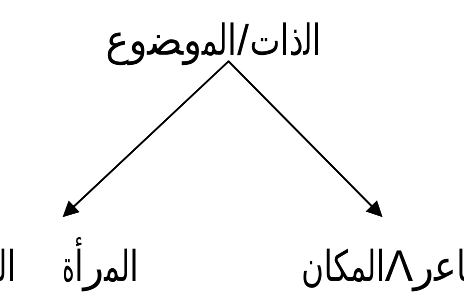
[1] : زهير بن أبي سلمى، الديوان ، هامش ص40

[2] :المصدر نفسه ،ص40

فالمرأة في المستوى العميق هي مرادف للحياة،غير أن موضوع القيمة هذا،و الذي كانت الذات/الشاعر في حال اتصال به، ستنفصل عنه، و هو منذ اللحظة الأولى يعلن عن هذا الحدث، و الذي جاء في شكل دور ثيمي قام به الخليط في إطار تحقيقه لمشروعه.

بـ ـ تقاطب الشاعر ـ الظاعنين:

أول ما يفتتح به الشاعر قصيدة "إن الخليط أجد البين" هو ذكر الفراق الذي يحل بين الخليط و فضاء القبيلة، الذي يعاني من افتقار و يسعى الخليط إلى تعويض الافتقار من خلال الارتحال، أي الانفصال عن القبيلة.غير أنهم بهذا يؤَدون دورا ثيميا Rôle thématique(1) يتمثل في التفريق بين الذات/الشاعر و الموضوع/المرأة ، و السبب في ذلك انتماء المرأة إلى الخليط ، في حين ينتمي الشاعر إلى القبيلة المستقرة التي لن تغادر أرضها ـ ربما لعدم وقوع الافتقار بهم ـ و بهذا وجب على المرأة مرافقة الراحلين. في حين يلتزم الشاعر المكوث بالموطن الأول .



غير أن **المرسل** الذي **أقنع** أو **دفع** بالخليط إلى المغادرة غير مذكور في النص ، و لا حتى غاية المشروع السردي الذي ينفذه الفاعل الضديد/الخليط، لهذا ننتقل إلى باقي القصائد لاستكمال الدراسة . فنجده في كل من قصيدة "اردد يسار" و المعلقة يحدد الغاية إذ تتمثل في " مشربكم" أي نبع الماء الصالح للشرب يستقرون و يقيمون فيه، أما في الثانية فإنه يحيل على نفس المعنم في قوله:

---

1 :محمد الناصر العجيمي ،في الخطاب السردي،نظرية قريماس(Gremas)،الدار العربية للكتاب،تونس 1993 ص113

فلما وردن **الماء زرقا جمامـه** **وضعن عصي الحاضر المتخيم**(1)

بعد تحديد الغاية أو الموضوع الذي تسعى الذات الضديدة للاتصال به يمكن استنتاج العامل المرسل و هو«أن تعجز موارد المكان عن كفاية الجماعة السكانية المقيمة عليه »(2) و بما أن الشاعر خص المشرب دون المرعى أو غيره من الموارد نستنتج أن المرسل هو **فضاء الجذب** ، الذي أقنع الخيط بالرحيل ،مع أن الجذب لا يبدو عاملا يحرك عن طريق الإقناع إنما عن طريق الإرغام ، ذلك أنه يكسر الإحساس بالانتماء المؤسس «على رابطة الأصل المشترك مضافاً إليها رابطة الجوار أو التحالف أو غير ذلك»(3) من الروابط التي يمكن أن تكون قد حكمت العلاقة بين الخليط و قبيلة الشاعر.

فانتصب الخليط ذات فاعلة تؤدي مشروع مغادرة الديار باتجاه ديار جديدة/موضوع محمل بقيمة هي الرواء- توافر المياه - ؛ يؤهلها لأدائه كونها **عارفة** أولا: بموقع المياه فقد حددوه بـ :

ثم استمروا و قالوا إن مشربكم ماء **بشرقي سلمى فيد أو ركك**(4)

ثانيا: للمسار الذي عليها سلوكه لبلوغ المياه ،حتى أن الشاعر شبه مسيرهم بمسير اليد للفم فهي معرفة فطرية لا تخطئ و لا تزيغ :

بكرن بكورا و استحرن بسحرة **فهن و وادي الرس كاليد للفم**(5)

---

1 : زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص 76

2 فاروق أحمد اسليم. الانتماء في الشعر الجاهلي ، ص229

3 :المرجع نفسه ،ص ص11،10

4 : زهير بن أبي سلمى، الديوان ، ص 48

5 :المصدر نفسه،ص76

تبدأ الظاعنات مسيرهن «قاصدات لوادي الرس لا يخطئنه»([1]) لأن **المعرفة** بالفعل متوفرة في الذات الفاعلة، إضافة إلى أن الارتحال صار **واجبا** للحفاظ على حياة هذه الجماعة البشرية في غياب الموارد التي تضمن استمرار الحياة، و بهذا يضاف إلى أهلية الفاعل صيغة الشعور **بوجوب الفعل.** كما تبين الأبيات أن صيغة **إرادة** الفعل متوفرة في الفاعل؛ نستنتجها من قوله "إن الخليط أجد البين" أي أنهم أخذوا الأمر بجدية.فالفاعل يمتلك كلا من جهات إضمار الفعل ، المتجسدة في إرادة الفعل / و/ وجوب الفعل، إضافة إلى امتلاكه لواحدة من جهات التحيين المتمثلة في معرفة الفعل . فهو مؤهل للقيام به ، غير أن الانتقال من تحيين الفعل إلى تحقيقه،يتطلب بشكل أساسي في ـ حالة خليط يرغب بقطع الصحراء ـ امتلاك القدرة على ذلك، و إلاّ تحول السعي للاتصال بقيمة الحياة المجسدة في الموطن الخصب إلى سعي نحو الموت المحقق في الصحارى. لتجنب ذلك تسعى الذات الضديدة أولا إلى الاتصال بموضوع جهة Objet modal ،هو القدرة على الفعل،و ذلك عن طريق أداء برنامج سردي ملحق Programme narratif annexe تدخل بفضله في اتصال مع موضوع قيمة هو التوحد الذي يعد ركيزة أساسية لفعل الخوض في الصحراء ذلك أن العرب تقول أن أقل رفقة الصحراء ثلاثة ،فلا يمكن للفرد الخوض في الصحراء كما لا يمكن للجماعة أن تنقسم إلى فرق لأن ذلك يضعف قدرتها على الفعل ، و خاصة أثناء مواجهة الفضاء الجغرافي القفري، الذي يحمل قيمة سلبية ،و قد يصبح مرادفا للموت.

على المستوى الصوري يتحقق السعي للتوحد في تجمع صوري لأفعال أداها الخليط امتدت حتى وقت الظهيرة ،تتمثل في :

ـ رد جمال الحي

ـ التجمع للتشاور

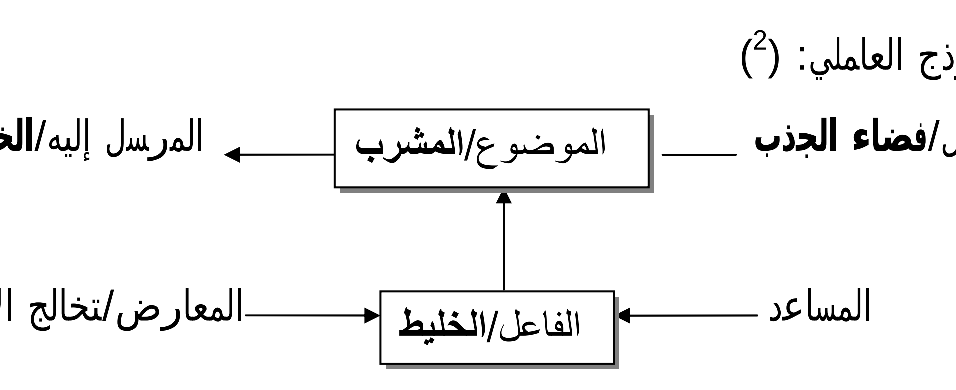
---

[1] : زكريا صيام،دراسة في الشعر الجاهلي،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر:1993 الطبعة3، ،ص308

رد القيان جمال الحي فاحتملوا   إلى الظهيرة أمـ ـر بينهم لبـ ـ ـك

ما إن يكاد يخليهم لوجهتـ ـهم   تخالج الأمر، إن الأمر مشترك([1])

يستمر السعي للاتصال بموضوع الجهة،لأن قرار الارتحال يشمل الجماعة كاملة، لهذا كان عليهم أن يتفقوا على المقصد؛و المكان الذي يسيرون إليه،فرغم كونهم متفقين على أن الديار الجديدة يجب أن تكون محملة بالقيمة المنشودة من **الفعل** وهي وفرة الماء، فإن الفضاء الجغرافي لم يحدد حتى وقت"الظهيرة" ، و لم يحققوا الاتصال بالموضوع المنشود و هو الاتحاد على رأي مشترك، و بهذا يشكل " تخالج الأمر" أي الاختلاف في الرأي معيقا للذات الفاعلة، يمنعها من تحقيق مشروعها الرديف فيؤجل بذلك تحقيق المشروع السردي الأساسي. يمكن رسم المخطط التالي للنموذج العاملي: ([2])



الذي يجسد تداول الأمر بين أفراد الخليط و ، بروز العامل المعيق و هو افتقاد ـ الانفصال عن ـ الاتفاق على رأي مشترك، و الذي يؤجل تحقيق مشروع الذات الضديدة ، مع ذلك لا تستفيد الذات/الشاعر من هذا التأجيل لأنها تدرك أن الذات الضديدة ستنتهي إلى تحقيق مشروعها ؛و أن الاتجاه الذي ستسلكه ليس عاملا حاسما لأن "انتزاع" موضوعها منها سيقع عليها "أية سلكوا"([3]) .

---

[1]: زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص47

[2]:رشيد بن مالك،مقدمة في السيميائية السردية.دار القصبة للنشر،الجزائر:2000،ص30،نقلا عن A.J.Greimas, Sémantique structurale

[3] : زهير بن أبي سلمى،الديوان ،ص 47

هذا ما يحصل بعد انقضاء الظهيرة حيث تنفد الذات الضديدة مشروعها الرديف و تتصل بموضوع القيمة و هو التوحد في جماعة واحد و الإتفاق على غاية المسير مكتسبة بذلك القدرة على الفعل معززة معرفتها بالفعل :

ثم استمروا و قالوا :إن مشربكم ماء بشرقي سلمى فيد أو ركك([1])

بعد أن امتلك الخليط جهة القدرة على الفعل ، يتحول إلى تحقيق البرنامج السردي الأساسي و الاتصال بفضاء الخصب موقعة الذات/الشاعر في حالة من الافتقار سببها انتزاع الحبيبة.

II. الفضاء القفري :

أ ـ تقاطب الظعائن ـ المكان:

و مرة أخرى على الظعائن حتى تبلغ فضاءها الهدف الاتصال أولا بالفضاء القفري و اجتيازه لأنه الفاصل بينها و بين هدفها ، و عليه فإنه يحتل الدور العاملي **للمعارض**.إضافة إلى كونه **الإطار الجغرافي** لفعل الارتحال الذي يشكل برنامجا رديفا يمكّن من اجتياز المسافة الفاصلة عن الهدف، بعبارة أخرى يمكّن الذات من **الهيمنة** على المعارض و الدخول في وصلة بالموضوع/فضاء الخصب،بعد الانفصال عن فضاء القبيلة المتميز بقلة موارده المائية ،يتم الانتقال إلى فضاء ثان هو فضاء طوباوي يتم فيه الإنجاز([2]).لا يذكر الراوي/الشاعر صفات و لا ما يميز هذا الفضاء الجغرافي المحتمل من خصائص ،بل يذكره مباشرة بالاعتماد على اسم العلم ليحيل مباشرة على الفضاء المرجعي. إلى جانب أسماء الأماكن نلاحظ جملة من المركبات الفعلية التي تجتمع كلها للدلالة على التحول من مكان لآخر، يميزها عن بعضها الضمير المسندة إليه إذ تختلف بين التأنيث و التذكير غير أن الغلبة من الناحية الإحصائية تبقى للمؤنث

---

[1] :زهير بن أبي سلمى،الديوان ،ص48

[2] : سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص89

على حساب المذكر الذي لا يظهر إلا في قصيدة واحدة؛ يمكن تحليل شبكة المنظومات اللغوية للنص بالشكل الآتي:

منظومة الجنس	منظومة المركبات الفعلية	منظومة الصفات	منظومة المكان
الخليط	أجد البين		
	انفرق		
	هبطت بهم		راكس
	بان	معترك وعث الكثيب	كثبان أسنمة القسوميات
أسماء	فارقتك		
ظعائن	تحملن		العلياء
			جرثم
	جعلن		القنان
			حزنه
	علون		

	وركن		السوبان
			وادي الرس
	نزلن		
	ظهرن		السوبان
	جزعن		
	شطت		قرقرى
			العاليات
			خيم
	حال دونهم		فند القريات
			العتكان
			الكرم
	سال		السليل

من خلال الجدول يتضح أن المذكر يرتبط بفضاء القبيلة ،حيث تم تحيين المشروع السردي للذات الضديدة/الخليط، لهذا لا نلمح ذكرا للفضاء المرجعي ، أما الفضاء الطوباوي الذي تم فيه الإنجاز فإنه مقترن بالتأنيث،لأن رحلة الظعائن مقترنة بالمرأة و لا يأتي الشاعر على ذكر الدور الذكوري فيها إلا في أفعال الحداة:

يغشى الحداة بهم وعث الكثيب كما   يغشى السفائن موج اللجة العرك([1])

و ذلك في بيت واحد، في حين يهيمن التأنيث على نص الظعائن، كما تكثر فيه أسماء المواضع و المركبات الفعلية التي جاءت مسندة إلى ضمير مؤنث. هذه الأخيرة هي بمثابة مسار صوري يحيل على فعل الانتقال ،و يفصل المشروع الملحق الذي يتوجب على الظاعنات تأديته حتى تبلغ هدفها في تحقيق مشروعها الأساسي: ترتفع الظاعنات فوق الأماكن المرتفعة، و تنزل عبر المنخفضة و هكذا...،و بما أن الأفعال(تحملن، جعلن،علون،وركن نزلن،ظهرن،جزعن،...) جاءت كلها في زمن الماضي فهذا يدل على أن الظاعنات قد تخطين هذا المعارض موضعا تلو الآخر ،و حققن برنامجهن الرديف متخطيات المعارض/الفضاء القفري .

بـ ـ تقاطب الشاعر ـ المرأة:

و بهذا يكن قد جسدن دورا تيميا ، دون قصد ، و هو انفصال الذات/الشاعر عن موضوعه/المرأة ، و بعد أن قطعت الذات الضديدة كل هذه الفضاءات الجغرافية تتحول هذه الأخيرة إلى عامل معيق مرة أخرى لكن بالنسبة للذات/الشاعر،الذي لا يضطلع بأي مشروع مضاد لاجتيازها، على الرغم من وجود المعرفة بالفعل التي نستشفها من معرفته بالمسار الذي سلكته الظاعنات، و الرغبة في الفعل أيضا موجودة بالنظر إلى كون المرسل الموعزManipulateur بالحفاظ على الصلة التي تجمعه بالموضوع هي عاطفة الحب ،مما يجعل الرغبة في الاتصال بالموضوع دائما قائمة مهما اختلفت الأماكن"و زودوك اشتياقا أية سلكوا"، كما نلحظها في تساؤله :هل تبلغني أدنى دارهم...([2])

غير أن القدرة على الفعل تبدو ضعيفة فالذات/الشاعر تجد المعارض/المكان أقوى منها لأنها

---

[1]: زهير بن أبي سلمى ، الديوان ،ص 48

[2] : المصدر نفسه،ص 48

تراقبه بعيون المتأمل مما يجعلها تراه و قد«تتضخم الاتساع» المألوف«من خلال التأمل ،و الموقف التأملي ... تضفي اتساعا هائلا»([1])على انطباع الشاعر حول المكان ، ليجد بعد تدبره في الأمر أن أقرب موقع إلى ديارها هو ظلم :

فاستبدلت بعدنا دارا يمانية ترعى الخريف فأدنى دارها ظلم([2])

فإن أقرب موضع منها هو ظلم، و الاسم بغض النظر عن الموقع الجغرافي يحمل معنى الظلم ، مما يدل على أنه ليس بالمكان المحبب إلى الشاعر، بل على العكس لأنه اتخذ له اسما كريها ، ذلك أن قيمة الظلم من أبغض القيم في المجتمع الإنساني ، ولعل هذه التسمية عائدة إلى سلبية موقف المرأة من مشروع الشاعر لأنها لم تؤدي أي فعل يجعلها تحتل الدور العاملي للمساعد في برنامج الشاعر، مما يجعله يحس أنها ظالمة.

أما إن عدنا إلى جغرافية الموقع وجدناه «جبل أسود»([3]) و الجبل يوحي بالارتفاع الشاهق، مما يجعله معيقا قويا، كما أنه يحمل جملة من القيم السلبية في الذهنية البدائية إذ غالبا ما يرتبط أسطوريا بكونه «مكان للضياع والفقد.. الجبل.. ارتفاع وحاجز ونهاية»يستعمل عادة «بعد إحاطته بهالة من الضبابية و عدم التحديد. تبث فيه الروائح والأصوات، من همهمة وهمس وهدير.. وكل لغط غامض و غريب»([4]) حتى تمتلئ نفس المتلقي من وحدة الجبل خوفا و رعبا.مما يبطل القدرة على الفعل . غير أن هذا التفسير يبدو قاصرا بالنظر إلى فروسية الرجل الجاهلي الذي يتحدى الطبيعة في أقسى مظاهرها. و لعل السبب الفعلي وراء غياب مشروع مضاد تسعى الذات من خلاله إلى إعادة الاتصال بالموضوع هو غياب الشعور بوجوب

1:غاستون باشلار،جماليات المكان،ترجمةغالب هلسا،المؤسسةالجامعية،بيروت،الطبعةالخامسة،2000، ص190

2 : المصدر السابق،ص 91

3: ياقوت الحموي، معجم البلدان،تحقيق:عبد العزيز الجندي،دار الكتب العلمية، بيروت،ج4،ص 80

4 : حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي،قراءة موضوعاتية جمالية،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق:2001،ص 68

الفعل ، فعلى الرغم من توفر الرغبة في الاتصال بالمرأة لا يشعر الشاعر بوجوب السعي للاتصال بها لأنها ـ كما ذكرنا سالفا ـ لم تؤدي أي دور يجعل منها مساعدة أو حتى محفزة للشاعر/ الذات على العكس من ذلك هي تؤدي دور **المرسل الضديد** من خلال مفارقتها للشاعر و صرمها حبل الود:

و أخلفتك ابنة البكري ما وعدت فأصبح الحبل منها واهنا خلقا([1])

و بهذا يغيب الشعور بالواجب اتجاه هذه المرأة و لا يبقى في نفس الشاعر إلا إحساسه المرهف بالاشتياق إلى زمن الوصال.

المركبات الفعلية التي لم تسند إلى الظاعنات أسندت إلى الأماكن مثل"شطت بهم" و"سال السليل بهم" مما يجعلها تحتل الدور العاملي للمساعد بالنسبة للظاعنات، و كأن المكان هو الذي يسير بهم و ليسوا هم الفاعلين ، غير أن مساعدة الظاعنات لاجتياز المسافة بسرعة هو عامل معارض للذات/الشاعر تزيد بعد الحبيبة عنه،نستنتج ذلك من انتقاء الفعل ،فالشاعر جعل الفعل شطت أي بعدت مما يثبت القيمة السلبية لأداء المكان بالنسبة للشاعر.

و قد حدد هذه الفضاءات الجغرافية ؛التي تقطع الحبيبة بأسمائها راسما خط سيرها ، و لعل السبب هو تعلقه العاطفي بهذه الأماكن التي شكلت أخر ما يبقى في الذاكرة من الحبيبة، و كانت آخر منازل لها :"في كل منزل نزلن به"، و يمكن أن نستدل على ذلك من ذكره لأدق التفاصيل لنزول الظاعنات، حتى إنه يصف فتات الصوف المتساقط من الهوادج في المواقع التي استراح فيها الركب:

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم([2])

---

[1] : زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 39

[2] :المصدر نفسه،ص77

بغض النظر عن مكانة هذه المواضع من نفس الشاعر و الدور العاملي لها فإنه لا يحدد صفتها من حيث الخصوبة،مع أنها القيمة التي تأسست كل المشاريع لأجل الاتصال بها ، نجد أن منظومة الصفات شبه فارغة قياسا إلى العدد الكبير لأسماء الأماكن في منظومتها، و لا نعثر على تفسير لهذه الظاهرة مع علمنا المسبق أن للغياب دلالاته أيضا،فلا يبقى أمامنا إلا الاعتقاد بأن سبب الغياب هو كونها تشكل طقس عبور لا مكانا للاستقرار ،بل هي مواضع يتوجب قطعها و لن يطول البقاء بها حتى لو كانت فضاء جدب فإن ذلك لن يؤثر على قيمة الحياة المنشودة من الفضاء الخصيب.

III. فضاء الخصب:

تقاطب الظاعنات ـ المكان:

بنت الظاعنات مشروعها السردي لتحقيق الاتصال بمورد مائي. ذلك أن ملفوظ الحالة في الوضعية الابتدائية ـ حين كانت في القبيلة الأولى ـ كان انفصاليا، الفصل فيها واقع بين الخليط و هو مجموعة بشرية، و بين الموارد المائية التي تعد شرطا أساسيا لاستمرار الحياة.في الحالة النهائية نجد أن الظعائن صرن في حالة اتصال بالفضاء الجغرافي الخصيب،و قد حدده الراوي مرة بالموقع ، في قوله : ماء بشرقي سلمى فيد أو ركك، أما في المعلقة فإنه لم يخص الخصب بفضاء بل يقدمه من حيث مجموعة القيم التي كانت تنشدها الظعائن فيه فهو:

"ماء زرق جمامه"و عنده "وضعن عصي الحاضر المتخيم"

ذات / الموضوع

الذات/الخليط ٨ الموضوع/ الفضاء الخصيب الذات/الشاعر ٧ الموضوع/المرأة

لا يحدد الراوي جغرافية الفضاء الخصيب بل يكتفي بذكر صفاته لأن«أي مدفع للماء، غديراً كان أم بِئْراً، أم نَهراً، أم عَيناً، أم ساقية، أم سربا: يكون مَظَنَةً للحياة الناعمة، والخصب الضافي، والعمران القائم.»[1] .أما في القصيدة الأخيرة فإنه يحدد الموضع بنسبتها إلى بلاد اليمن ثم يردف القيمة التي دفعت بالسائرات إلى هذه البلاد و هي الخصب معبر عنها بالمجاز فهي ترعى الخريف و قد «قرن الخريف إلى ناحية اليمن لأن الخريف أنفع لهم منه لغيرهم»[2] و هي إحالة أخرى على عنصر الخصوبة الواجب توفره في الفضاء الغاية حتى تستمر حياة المجموعة البشرية.

IV. فضاء الظعائن:

تقاطبات الخصوبة ـ الجدب:

كلا البرنامجين السرديين الواردين في فضاء النص يهدفان إلى الاتصال بقيم موضوعية تتمثل في الخصوبة، و إن كانت تختلف في المستوى الصوري ؛ فالشاعر مثلا كان يسعى إلى الاتصال بالمرأة غير أنها لا تبدو صورة إنسانية متحركة إنما تبدو في صورة مثالية ، أشبه ما تكون بفن « النحت عند اليونان القدماء فصور النماذج الصحيحة الوافرة القوة و الجمال و لم

---

1 : عبد الملك مرتاض.السبع المعلقات ـ مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها ـ ص103

2 : عبد القادر الرباعي ،شاعر السمو زهير بن أبي سلمى ، ص 149

يلق بالا للعليل أو الذميم من البشر»([1]) مما يجعلها رمزا أكثر منها نموذجا بشريا ، هي رمز للخصب ،في بيئة جدباء تهدد بالموت، تمثل المرأة الخصوبة التي تمنح الحياة ، و استمرارها،لدى هي ترتبط بفضاء القبيلة بعلاقة تناقض ذلك أن هذا الأخير يمثل الجدب ،و كان تهديدا بالفناء، لولا أن الخليط اتخذ قرار الرحيل لكانت النهاية المحتومة هي هلاك المجموعتين البشريتين معا في ظل غياب ، أو تناقص الموارد المائية، فالهجرة رفض لسلطة العالم الخارجي،الذي يسوق الفناء للجاهلي،و بالظعن«تخف وطأة العالم أو تتلاشى .لا تعود هناك أية عقبة أو أي حاجز»([2]) يفصل الخليط عن الرمز الثاني للبقاء في هذه البيئة و هو الماء.

البرنامج الثاني يخص الخليط الذي يسعى إلى الاتصال بفضاء الخصب، و لأجل ذلك تكلف عناء قطع مسافات شاسعة، نستنتج اتساع مداها بالعودة إلى المتن حيث نجد عددا كبيرا من المواضع مما يثبت أن الامتداد كان كبيرا بين نقطة الانطلاق و غاية الوصول.

كل ذلك الجهد تكبدته النسوة المترفات، من أجل بلوغ مواطن الخصب، و الغاية من ذلك هي الحفاظ على الحياة البشرية.

في حين تبقى الفضاءات المرجعية التي سلكتها الظعائن على طول خط المسير غير محددة من حيث خصبها أو جدبها ، ذلك أن الشاعر لا يعطي إشارات عن ذلك ، ربما يعود السبب إلى القارئ الضمني فالشاعر يعرف أن متلقيه الحاضر في عصره ، و في ذهنه أثناء الكتابة ،هو على معرفة تامة بخصوصية هذه الأماكن ، و النص سيفقد الكثير من رونقه إن هو استغرق في تفصيل ما هو معروف مسبقا ، لعله الدافع وراء السكوت عن صفة المكان ، خصبا كانت أم جدبا.

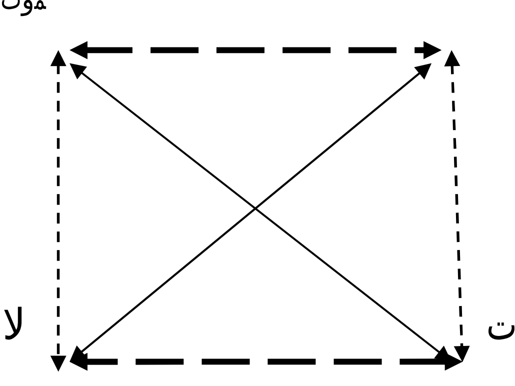
---

1 : حسني عبد الجليل يوسف ،عالم المرأة في الشعر الجاهلي ،ص15

2 :أدونيس،علي أحمد سعيد،مقدمة للشعر العربي،دار العودة، بيروت:1979،طبعة3،ص 26

غير أن إشارته إلى أن هن نزلان في بعض المواضع في قوله" منزل نزلان به"، يجعل القارئ يتوقع أن يكون بها ماء و لو بنسبة قليلة طالما أنها لا تصلح مستقرا نهائيا.و هكذا يرتبط استمرار الحياة بوجود الماء و الخصب ، و يكون في غيابهما نهاية **الحياة** أي **الموت**.

نص الظعائن إذا مبني على ثنائية "حياة/موت"، تقابل نوعين من الأفضية؛هما فضاء الخصب و فضاء الجدب، إذ يحيل الفضاء الأول على قيمة الحياة بينما يحيل الثاني على الموت،إضافة إلى كلا من الذات الفاعلة/ الشاعر و الذات الضديدة/الخليط يسعيان إلى الاتصال بموضوع قيمة يصلهما بمقوم الحياة و يفصلهما عن الموت.يرتبط طرفا الثنائية بثلاثة أنواع من العلاقات، وفق المربع السيميائي الموالي:



علاقة تكامل:

علاقة تضاد:

علاقة تناقض:

حياة الشاعر و مصيره العاطفيان يقررهما الفضاء الذي ينتمي إليه ، فحين أجدب الموطن الأول، و الذي كان يجمعه بالحبيبة ، تم فصل هذه الأخيرة عنه و إبعادها ، لضمان بقائها متصلة بمعنم الحياة، و ذلك لن يتحقق إلا بالارتحال إلى فضاء(موطن جديد)يتسم بالخصوبة، و وفرة الموارد المائية، التي إن غابت ليحل الجدب محلها تغيب الحياة نهائيا و يعوضه الموت،

حيث لا بديل للإنسان عن الماء لاستمرار حياته.فلا يمكن أن يجتمع الجدب و الحياة معا مطلقا كذلك لا يكون الخصب رمزا للموت في البيئة الصحراوية ،فالعلاقة التي تربطهما تبقى تناقضا.

و برحيل الحبيبة بحثا عن الحياة في فضاء جغرافي آخر غير موطن الشاعر ، يقع الافتقار على الشاعر/الذات ، و هذا الأخير لا يؤسس برنامجا جديدا يؤهله للاتصال مجددا بالموضوع/المرأة ، و بهذا يفتقد مقوم الخصوبة الذي وجدناه عصب الحياة في نص الظعائن، فهل يخسر الشاعر الحياة بعد المحبوبة التي مثلت رمز الخصب ـ الحياة.

يجيب نص الظعائن على التساؤل في قصيدة "إن الخليط أجد البين" في قوله:

كأن عيني في غربي مقتلة　　　من النواضح تسقي جنة سحقا([1])

كما نجد الجواب نفسه تقريبا في قصيدة "الجواد على علاته هرم" حيث يقول :

كأن عيني و قد سال السليل بهم　　　و عبرة ما هم لو أنهم أمـ ـ ـم

غرب على بكـ ـ رة أو لؤلؤ قلق　　　في السلك خان به رباته النظم([2])

لا يتصل الشاعر بمعنم الموت بل يعوض افتقاره بالاتصال بعنصر الماء جوهر الخصوبة لكن عن طريق التشبيه، حيث يقرن«صورة للعين و هي ملأى بدموع تتساقط غزيرة »([3]) بصورة الدلو الضخمة التي تستخرج من ببئر مليئة بالمياه ، لتسقى بمياهها جنة مترامية الأطراف متعالية الأشجار، في القصيدة الأولى و يضفي الحركة القوية على المشهد موحيا بشدة التدفق و غزارة الدمع. أما في القصيدة الثانية فيشبهه باللؤلؤ انقطع الخيط الذي كان ينظمه فتهاوى متسارعا متناثرا بقوة في غير نظام.

---

[1] : زهير بن أبي سلمى ،الديوان، ص40

[2]: المصدر نفسه ،ص 91

[3]: عبد القادر الرباعي ،شاعر السمو زهير بن أبي سلمى،ص68

يتخلص الشاعر في القصيدة الأولى عن طريق التشبيه إلى وصف السانية و هي فضاء خصيب تتدفق مياهه في أرجاء بستان فسيح،أشجاره ممتدة الطول «و هكذا فإن الفخامة هي دائما قدر الشجرة ،و هي تذيع هذا القدر بتضخيم كل ما يحيط بها»([1]) فيتسع البستان بأكمله و يتسع معه الفضاء الخصيب، معوضا بذلك حالة فقدان الخصب التي كان الشاعر يعيشها مصورة في غياب المرأة ، من جهة ، و في إجداب فضاء القبيلة الذي دفع بعض أهلها لمغادرته من جهة ثانية.

تتضافر جملة من الوحدات المعجمية مشكلة تجمعا صوريا يحيلنا على معاني الخصوبة، وهي:غربي ـ جنة سحقا ـ أفرغ انسحقا ـ دفقا ـ يحيل ـ جدول. هي كلها وحدات تدل على وفرة الماء و خصوبة الأرض و تحيلنا على معنم الحياة .

و كأن البكاء على الحبيبة المفارقة ، يرفع حالة الافتقار عن الشاعر، فيتخلص من حالة الحزن المرتبطة بمعنم الموت إلى معاني الحياة و الفرح ملخصة في صورة الماء الوفير ، وجو الفرح و المرح في فضاء السانية، حيث تحبو الضفادع و تذكره بحبو الجواري و الصبيان،مما يؤدي إلى اختفاء الجدب و الموت وراء الحلم الذي يبرزه الشاعر متبعا «تكنيكا سايكلوجيا يتيح لنا أن نكون في مكان آخر،مكان آخر مطاق يسد الطريق ،أمام القوى التي تمسك بنا لتسجننا في الـ "هنا"»([2]) ليحدد الفضاء الجغرافي المحتمل،مرة أخرى ،المصير العاطفي للشاعر/الراوي و إن كان هذه المرة فضاءً حلما.

و بما أن فضاء السانية يرفع عن النص اختلال التوازن الذي انتهى إليه فإن الشاعر منحه مساحة نصية واسعة حيث امتد في فضاء نصي مقدر بسبعة (7) أبيات، في حين أعلن عن خبر الرحيل في ثلاث(3) و وصف الحبيبة/أسماء في أربع (4) و تتبع مسار الظعائن في بيتين

---

[1]: غاستون باشلار ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص183

[2] : المرجع نفسه،ص 188

يبينان أهمية و تأثير الفضاء على الشاعر«و لو لم يكن إحساسه عميقا بهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيرا منها في مجموعة قليلة من الأبيات»([1]) بل في بيتين اثنين لا أكثر.

إن التأثير الكبير للفضاء الجغرافي على حياة الشاعر الاجتماعية و العاطفية ،بل و حتى تقريره لمصير الإنسان في البيئة الصحراوية ، هو الذي خلق نوعا من الجدل بين مقوم الوجود، وجود الإنسان و بقائه و بين المكان الذي يحتوي هذا الوجود، و كغيره من الظواهر انطبع هذا الجدل على الشعر الجاهلي ، هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان و بيئته الجغرافية فاضت على مقاطع من الشعر الجاهلي حتى إننا نجد نسبة منظومة اسم المكان تفوق من حيث العدد باقي المنظومات ، كما مر بنا في دراسة المنظومات في فضاء النص.

[1] : عبد القادر الرباعي ،شاعر السمو زهير بن أبي سلمى،ص 176

الفصل الثالث:

الفضاء المطابق المولد

ـ السانية ـ فضاء الحلم

ـ المعلقة فضاء الأمل

1ـ التشاكل الصوتي

2ـ تشاكل المعاني

3ـ تشاكل التراكيب

الفضاء القفري

1 ـ المظهر الخلفي للفضاء

2ـ المظهر الجغرافي

ينفتح الفضاء الدلالي لنص الظعائن على أكثر من قراءة تدعو إليها شعرية النص و انزياحه عن المعنى المطابق إلى جملة من المعاني المولدة التي تختلف باختلاف نقاط الارتكاز للقراءة التي تفكك شفرات النص و تعطيه معاني جديدة، مشروعيتها تأتي أساسا من فعل الكتابة التي « تفك و تقوض العلاقة التاريخية و العرفية ما بين الدال و المدلول (الاسم و المسمى)ما بين الشيء و الكلمة،ما بين الذهني و الملفوظ.»([1]) القراءة ترتكز على هذه المسافة الفاصلة بين الدال و المدلول، لأن اتساعها يسمح بإدراج معاني متنوعة، تتوالد، تنفتح،و تختلف باختلاف القراء فالاسم إذ تحرر« من مسماه صار حالة مفتوحة قابلة للتسمية بفعل القارئ و بمفعول القراءة» التي تعامل النص على أنه«كناية عريضة تصرف اللغة من حال إلى حال،حيث تكنى اللغة و لا تصرح،و تتحايل على التسمية و لا تدقق»([2])

ذلك أن الكتابة سبقت إلى تحرير اللغة من المعنى الواحد ،و فتحت إمكانات لتأويل النص مع أنها تبقي المراقبة النصية التي تؤديها الوحدات اللغوية داخل النص ، هكذا لا تكون عملية بناء المعنى مرتبطة بتجارب و أفكار القارئ فقط إنما هي على العكس تماما «متعالية بالنسبة لمجموع تجارب القارئ المترسبة و أفكاره المسبقة و لذلك فإن عملية بناء المعنى يجب أن تكون مشروطة بالنص و ليس بأفكار القارئ الموجهة»([3]) فقط، مع ذلك يبقى النص الخالد على نوع من التأقلم مع القارئ المختلف زمانا و مكانا، هذا ما يلاحظه الباحث على نص الظعائن، الذي حظي بجملة من التفاسير؛ كل منها وجد فيه

---

[1] :عبد ا الغدامي،تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي ،بيروت : 1999 ، ص107

[2] :المرجع نفسه،ص 107

[3] : عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ـ الجزائر. منشورات الاختلاف. 2007،ص203

مادة دراسته فالمنهج الأسطوري مثلا اتخذ من الألفاظ الموحية بالمعاني الدينية كلمات مفاتيح لفهم الظعائن و النظر إليها على أنها رحلة الشمس ، يبررون ذلك بأن الشاعر يصورها في أزهى الحلل و كامل الزينة ،مع أن ذكرها يجري و ذكر الطلل و يقترن بالحزن،و على هذا تعد المرأة في هذه القطعة رمزا للشمس المعبودة بل هي الشمس نفسها و رحلتها ،هي رحلة العودة التي تغادر فيها الشمس كل يوم لتعود في الصباح القادم ،و ألوان الظعن الزاهية هي الشمس نفسها عند طلوعها في الصباح ،ثم تغيب في المساء في مهرجان جميل، هو الغياب الذي يعني العودة و التجدد الدائمين، من ثمة لا فجيعة عند الرحيل.([1]) غير أن النص عند زهير يثبت العكس فالمرأة غادرت قبل عشرين حجة ، و ديارها مازالت خاوية لم تعد إليها، لا تعدو أن تكون أطلالا تصارع الطبيعة لتبقى آثارا لا أكثر:

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم([2])

أضف إلى ذلك أن الظعائن تقترن بالمرأة و هي لا ترضى التضحية بجمال المظهر أياّ كان الظرف الذي تظهر فيه، ثم إن الشاعر كان حريصا على رسمها في صورة الجمال المثالية كما رأينا في الفصل الثاني فكيف يضحي بذلك و يعود ليرسمها نقيض ذلك.

مع ذلك تبقى جماليات الظعن اللافتة للنظر، تطرح أكثر من تساؤل،و تفتح أكثر من أفق.مع أن الفضاء المطابق يبقى قائما؛ فلا تعدو مقدمة الظعائن أن تكون نتاج تجربة إنسانية عايشها الشاعر في فترة من حياته،و اختزنتها الذاكرة لتخرج زفرات فنية متأنقة،كما يمكن فتح أفق القراءة ليشمل ما توحي به لغة النص.

---

[1]: عاطف أحمد الدرابسة، النص الشعري الجاهلي ،في ضوء نظرية التأويل.دار جدار للكتاب – عالم الكتب الحديث.الأردن:2006.ص134

[2] : زهير بن أبي سلمى ، الديوان،ص85.

أ- السانية - فضاء الحلم:

بمجرد رحيل الحبيبة وقع الشاعر/الذات في حالة افتقار عبر عنها على المستوى الصوري بالشوق: " و لا محالة أن يشتاق من عشقا"

وليعوض هذا الإحساس التجأ إلى التنفيس عن هذا الشعور(كنا لاحظنا أن الشاعر يعرض شخصيته على مستوى المشاعر) بالولوج إلى عالم الحلم معتمدا في هذا الانتقال على التشبيه؛ حيث «شبه انهمار الدموع من عينه بدلوي ناقة مذللة تسقي جنة فسيحة ذات نخيل»([1]) مرتكزا على التماثل القائم بين غزارة الدموع في انهمارها و بين الدلو تستخرجها ناقة مدربة من البئر لتـُسقى منها جنة من النخيل الباسق .

هذا الحلم الجميل يوفر مجموعة من القيم كان الشاعر قد ألمح إليها عند حديثه عن المرأة ، بهذا يكون الاتصال بفضاء الحلم بديلا يعوض غياب مجموعة من القيم المفتقدة برحيل المرأة ، ليحصل التوازن على مستوى القيم، و ربما على المستوى النفسي للشاعر و المتلقي على حد السواء،بعودة النص إلى نفس المعانم التي انطلق منها و بهذا يتم تعويض الافتقار.

هذه المعانم لا يمكن رصدها إلا من خلال الحقول المعجمية الواردة في الفضاء اللغوي و التي تقابل القيم التي وجدناها متوفرة في المرأة:

حقل الخصوبة: و فيه ندرج الوحدات اللغوية الدالة على عطاء الأرض (الجنة، السحق)

كأن عيني في غربي مقتلة من النواضح تسقي جنة سحقا([2])

---

[1]: أحمد فلاق عروات، تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية و الاسلام.ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ص65

[2]: زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص40

إضافة إلى الوحدات الدالة على كثرة الماء لأنه يمثل العلة لخصوبة الأرض و عطائها (تسقي،انسحق،الغرب،جدول،الغم والغرق،...)، في قوله:

لها متاع و أعوان غدون بـ ـ ـه   قتب و غرب إذا ما أفرغ انسحقا

يحيـ ـل في جدول تحبو ضفادعه   حبو الجواري ترى في مائه نطقا

يخرجن من شربات ماؤها طحل   على الجذوع يخفن الغم و الغرقا ([1])

حقل الأمومة: و يتم استنتاجه بالعودة إلى التفسير الأسطوري الذي يرى أنه في «الفترة طوطمية ربط الإنسان سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض»([2]) و هذا يفسر سبب لجوء الشاعر إلى الأرض الأم الأولى، الفياضة بمعاني الخصب، و لتثبيت المعنى أكثر جعلها "جنة" بكل ما توحي به الكلمة من معاني الخصب و النماء و الكثرة . ثم يخص هذه الجنة بنوع من الزرع مقدس ـ حسب ما يقرر المنهج الأسطوري ـ هو النخيل فيجعله ممتد الطول ليوحي في علو قامته بكثرة المياه الساقية له، و خصوبة الأرض. فيعود بنا مرة أخرى إلى توافر الخصوبة، ثم إنه في ذاته واحد من الرموز المقدسة عند العرب الدين «اتجهوا إلى الشمس ،فخلعوا عليها صفة الأمومة و جعلوا لها رموزا مقدسة كالمهاة و الغزالة و الحصان من الحيوان و النخلة و السمرة من النبات»([3]). و بهذا يكون الشاعر قد استوفى المعانم التي افتقدها بغياب المرأة معوضا إياها بعناصر الخصوبة،إضافة إلى العناصر المقدسة لتعويض الافتقار الذي وقع عليه.

---

1 : زهير بن أبي سلمى، الديوان ،ص ص40،41

2 :عبد الفتاح محمد أحمد،المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية.دار المناهل، لبنان:1987م، ص161.

3 : المرجع نفسه،ص161

غير أن الشاعر لا يكتفي بالحصول على مقابل للمرأة بل يغرق الفضاء الحلمي في جو من الفرح و المرح والانتشاء، بالوفرة الغامرة للماء رغم كونه عنصرا أثيرا في البيئة الصحراوية يعز توافره فيها بغزارة.

يتجاوز زهير هذه الحقيقة على مستوى المشهد الذي يرسمه للسانية ، **فتخرج** القصيدة عما ألفناه في مقدمة الظعائن من ذكر عدد من الفضاءات الجغرافية المتتالية، باعتماد الاسم لا غير؛ إلى وصف فضاء واحد على امتداد القطعة الشعرية مقصودا لذاته، لأنه يوفر جملة من القيم التي افتقدها الشاعر برحيل الحبيبة، يرسمها الشاعر معتمدا تقنية الوصف للمكان و ما فيه من أشياء في مظهرها الحسي متبعا نوعا من «التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين »([1]) من تفاصيل تؤثث المكان،الوصف مزود «بمقصدية ... يمثل "الجميل"هذه القصدية.و لقد كان للوصف خلال زمن طويل جمالية»([2]) خاصة كونه يمثل خطاب الأبهة ،و هو مخصص لإثارة إعجاب المتلقي ،غير أنه في قطعة السانية اضطلع بمهام أخرى إذ يقدم الشاعر السانية على أنها تسقي جنة من النخيل تتدفق مياهها غزيرة بين أشجار وصفها بأنها سحق أي أنها «متباعدة الأقطار و النواحي،فهي أحوج إلى كثرة الماء لبعدها و سعتها»([3]) هذه الوفرة الغزيرة للماء جعلت الضفادع تغادر «مخابئها في أصل النخيل ،كأنما تخشى الغرق،أو أن يغمها الماء.و الصورة واقعية تفيد الغلو إذ جعل الماء يصل حتى أصول الشجر»([4]) حيث كانت مختبئة ،لذا تغادرها لتصادف خارجها بركا من الماء تتماوج نطقها، فتطلق صيحاتها و تحبو على صفحات الماء كما يحبو الأطفال و الجواري الصغار، منطلقة تلعب و تلهو، مضفية جوا من المرح

---

[1]: محمد عزام،شعرية الخطاب السردي، ص71

[2]: رولان بارث،هسهسة اللغة،ترجمة:منذر عياشي،مركز النماء الحضاري،حلب:1999،ص212

[3]: محمد النويهي،الشعر الجاهلي ،منهج في دراسته و تقويمه،ص123

[4]: خليل أبو ذياب،الأدب الجاهلي،نصوص مختارة من الأدب العربي دراسة و تحليل،دار عمار،عمان،ص86

على المشهد،تدعمه لفظة "يتغنى" التي يصف بها القابل «الذي يستقبل الدلو و يصبه في حوض الماء، و يصف صوته الجميل الذي يترنم به»([1]) فيقابل بذلك«حرقة الفراق الحادة التي يمثلها الحادي حين ينطلق مؤذنا بالرحيل»([2])، القابض صورة معاكسة تنشر البهجة بالغناء، فالمكان كله غارق في جو من الفرح و اللهو ،هذا الوصف يحيط بجملة من القيم فيعوض لوعة الفراق التي يفترض أن ينغمس فيها الشاعر.

هذا الوصف الدقيق يزاوج بين مبدأين قد يبدوان متناقضين، والمتمثلين في: «الاستقصاء، والانتقاء. وهما متناقضان. فـ(الاستقصاء) يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي، ولا يدع تفصيلاً إلا ذكره، بخلاف (الانتقاء) الذي يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركاً للقارئ مجالاً للإيحاء.»([3])

يتتبع الشاعر كل تفاصيل المكان فيرسم اللوحة زاهية مضبوطة الزوايا و التفاصيل ، متناسقة الجمال مع دقة صنعتها تجعلها تؤدي وظيفة زخرفية داخل النص، حتى إنها تشبه إلى حد كبير«اللوحات و التماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية»([4]) مع أنها لا تقتصر على هذه الوظيفة الجمالية بل إن كل تفصيل يذكر في هذا الفضاء يعوض معنما افتقد عند رحيل الحبيبة.

هذا الاستقصاء يتخلله تركيز على بعض التفاصيل المنتقاة بعناية لتؤدي وظائف تختلف عن مجرد الزخرفة،إلى الإيحاء بجملة من المعاني؛فانتقى الشاعر من المعجم ألفاظ تدل على وفرة الماء الذي يمثل صورة حلم، لم يتعود رجل البادية رؤية كل هذا الماء الغزير الذي يروعه، حتى يقف أمامه مسحورا، فاتجه لمحاكاته في شكل مشهد يرسمه

---

1 :سعد إسماعيل شلبي ، زهير بن أبي سلمى،ص258

2 :صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام،إتحاد الكتاب العرب،2000،ص69

3 :محمد عزام،شعرية الخطاب السردي، ص 72

4 : سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،ص81

بأدق تفاصيله وأضاف إلى كل ذلك عنصر الحركة،و لم يكتف برسم لوحة فنية،بل جعلها أشبه بالشريط السينمائي يتحرك أمام المتلقي، و إليه يضيف عنصر الصوت، فدقته في «اختيار الألفاظ ،ثم قدرته على الملاءمة بين ألفاظه، و إيحاءاته الفكرية،»([1]) إضافة إلى القوة التعبيرية للكلمات، بل و لحروف هذه الكلمات تجعل المتلقي يتحسس كثرة الماء و وفرته التي تشبه الحلم أكثر من الواقع، فأول ما يلاحظ على نص السانية من الناحية الإيقاعية هو نظمها على بحر البسيط "مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن " و هو وزن يناسب التناوب بين الحركة السريعة و المتأنية التي تفيض بها القطعة الشعرية «فالاستمرار البطيء المتأني تمثله التفعيلة الطويلة «مستفعلن».و الإسراع المتعجل المضرب تمثله التفعيلة القصيرة «فاعلن أو فعلن».هي إذن حركة يسودها رتوب هادئ لكي يدخل بعض التنوع»([2]) تشبه حركة الماء حين يندفع سريعا منسكبا من الدلو ،ثم يتباطأ عند الانقطاع و خلو الدلو فترة من الزمن، إلى أن يصل دلو آخر، و هكذا ؛وتدلنا "كلما" على تكرار الفعل و الحركة،في قوله:

و قابل يتغنى **كلما** قدرت   العراق يداه قائما دفقا([3])

المستوى الصوتي في القصيدة يؤدي دورا هاما في نص السانية خاصة؛ و في الـشعر الجاهلي أجمع، لأنه شعر« يعتمد النطق والسماع»([4]) لذا اعتمد الألفـاظ التـي تحـاكي مدلولاتها لأن«محاكاة الأصوات للمعنى أو الأشياء غير لغوية ، إنما هي طاقـة خالـصة للغة ،و إن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما، و إنما يحاكي نشاطه

---

[1]: رابح بوحوش،اللسانيات،و تطبيقاتها على الخطاب الشعري.دار العلوم ،الجزائر:2006.ص29

[2]: محمد النويهي،الشعر الجاهلي،ص 132

[3]: زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 41

[4] : صاحب خليل إبراهيم ، الصورة السمعية،ص21

و فعاليته محاكاة كلية»([1])، يتضح ذلك خاصة في القافية التي تساهم في إيهامنا بـالكثرة الغامرة للمياه، باشتغالها على مستويين«المعجمي (بفضل معناها و شكلها، بما فـي ذلـك إيقاعها و تناغمها الخاصان)؛و توجد على مستوى تناسبات التجانـسات الـصوتية فـي القصيدة» يتكامل هذان المستويان «المشكلان للقصيدة في الكلمة ـ القافية و يولدان الكثافة التعبيرية للأثر»([2]) التي تتجلى عند النطـق بكلمـات القافيـة متتاليـة : سـحقا، قلقـا، انسحقا،العنقا،دفقا،نطقا،غرقا، ...تشبه حالة الحركة المائية دفقة تلو أخرى ، و دلوا بعـد الآخر،وتشيع صوت ترقرق الماء على امتداد المشهد بتردد حرف القاف علـى الـسمع الذي يشبه «صوت الماء ،الماء الغزير السيال المتدفق،و أحبب به من صوت يحمل بشرى الحياة و الإحياء ،و الإخصاب و النماء و الخير بأحلى موسيقى و أحبها إلى قلبه و أكبرها تنشيطا لروحه»([3]) تملئ النفس إحساسا جميلا بالبشرى ، بشرى الخيـر و الخـصب ،و إحساسا بالأمان في ظل عطاء الأرض الذي يقابل جفاف العطاء الأنثوي الناتج عن رحيل المحبوبة.

تزداد هذه الكثافة بروزا مع حرف الروي في القصيدة و هو القاف التي تصدر من أقصى الحنك و الذي يملأ الفم عند النطق به و «حين يجري مجراه في الحنك بطريقة تذكرك بامتلاء الفم بالماء»([4]) هذا الإحساس عند النطق بحرف الروي ـ القاف ـ يناسب الماء الغزير الذي يدفعه الدلو فيتدفق في الجداول الحافة بالنخيل إلى أبعد نقطة في البستان ،كما أن تكرار هذا الحرف « يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعا موسيقيا

[1]: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي،مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف،القاهرة:1988،ص14

[2]: جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية. ص219

[3]: محمد النويهي،الشعر الجاهلي ،ص 138

[4]: المرجع نفسه ،ص 133

*: الصواب: الداخلي.

داخليا،وهذا الإيقاع الموسيقي الدخلي(*)يدل ـ على الأقل ـ على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر»[1] لينتقل إلى نوع آخر من الانشراح، يأتي مع انفتاح حركة الألف الممدودة في أواخر الكلمات المذكورة، التي توحي بانفتاح مدى البستان، و اتساع مساحته الخصبة، مما يبعث الانشراح في نفس الناظر، الإحساس نفسه تبعثه عبارة "جنة سحقا" بتتالي الضمتين اللتين تليهما الفتحة و ألف المد : "سـ حـ قـَ ا"

كأن عيني في غربي مقتلة من النواضح تسقي جنة سحقاً[2]

فالانفتاح بعد توالي الضم يوحي بالاتساع و ترامي أطراف البستان ، بل و أكثر من ذلك يوحي بحالة من الارتياح تغمر نفس الشاعر بعد انقباض.

التراكيب هي الأخرى تأتي متشاكلة لتدل على حالة من الحركة و الاندفاع للماء من الدلو مرة ،و في أرجاء البستان أخرى ؛ فعبارة"إذا أفرغ انسحقا" في قوله :

لها متاع و أعوان غدون به قتب و غرب إذا ما أفرغ انسحقا[3]

تحاكي بترتيب مقاطعها انصباب الماء في مجراه من الدلو الملأ و اندفاعه السريع في الجدول على امتداد الجنة ؛ فالمقطع الأول "أفْ" من "أفرغ"بشدة همزته التي تخرج من الحلق،و النطق بها يحتاج إلى مجهود عضلي كونها حرفا انفجاريا[4]هو نظير الجهد العضلي الذي ُيبدل لاستخراج دلو الماء، تليه نفخة الفاء تليها امتلاء المقطع "غن" في "أفْـ رغ انْـ سحقا"بغرغرة الغين و رنين النون، فهذان المقطعان منتهيان بحرفين ساكنين"/ // ///" يماثلان الانصباب العنيف من الدلو،ثم تتوالى المقاطع السريعة

---

1 :موسى ربابعة،قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،مكتبة الكتاني،الأردن:2001،ص23

2 :زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 40

3 . المصدر نفسه، ص40

4 : حسن عباس،خصائص الحروف العربية و معانيها،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق:1998،ص ص49،48

المفتوحة في آخر الكلمة الأخيرة " سَـ حَـ قـ ـَا" لتناسب «الانطلاق السريع العاجل للماء في أركان البستان»([1]) و امتداده إلى أبعد نقطة فيه ليعم الرواء كامل الأرض فيسمع على امتداد الجدول ترقرق الماء و يسمع مع كل بيت نغم هذا الخرير،إلى آخر عبارة فيه:"يخفن الغم و الغرق" فجرس ترديد حرف الغين في أول الكلمتين "غم،غرق" من قول الشاعر:

يخرجن من شربات ماؤها طحل　　على الجذوع يخفن الغم و الغرقا([2])

يضاهي صوت غرغرة الماء في الحلق،يضاف إليهما حرف القاف في القافية و حرف الخاء في الفعل يخفن؛و هي كلها حروف متقاربة المخارج،بل و متوالية ، تؤلف«لحنا أصيلا تجري أنفاسه في كل القصيد»([3])، و النطق بها واحد بعد الآخر "خ غ غ ق" يحكي ببراعة صوت ملأ الماء للحلق ،و غرغرته فيه و محاولة الغريق طرده من فمه.

هذا التكرار للحروف الحلقية يجعل المتلقي«يحس أن وعي الشاعر كان وراء هذا التكرار و كأنه يتعمده من أجل أن يصل إلى غرضه»([4]) في إيهامنا بكثرة الماء، و خصوبة الأرض، و حضور العنصر المقدس، من خلال حشد من الوسائل الفنية التي تجعل قارئ هذه الأبيات يستشعر البهجة و الفرح في هذا الفضاءِ الحالمِ ،لكن لماذا جعلنا نستشعر هذه الروعة في هذه القطعة التي جاءت مشبها به ،و المشبه عين الشاعر، التي يصفها و قد انهمرت دموعها بعد فراق المرأة/أسماء التي ظعنت مع أهلها الراحلين،أ لأنها كانت تمثل الخصب و استمرار الحياة بالنسل الذي تمنحه للرجل/الشاعر«لتجعله يعيش حياته و يحيا بعد موته في أولاده»([5]) و أن غيابها يعني الموت ،الجدب و انقطاع

---

[1] : محمد النويهي،الشعر الجاهلي ،ص135.

[2]: زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص 41

[3] :توفيق بكار، شعريات عربية،دار الجنوب للنشر،تونس:1994،الجزء1،ص27

[4]: موسى ربابعة،قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي،ص22

[5] : حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي،ص14

الذكر، و لأن في الحلم حرية أكبر من الواقع المفروض عليه قصرا، جمع في فضاء الحلم عناصر من الطبيعة توحي بالخصب و الخير و الحياة البهيجة ،ليعوض في الحلم الفرح الضائع مع الظعائن: فتتقابل ثنائيات متقاطبة في هذا الفضاء و إن كان الشاعر أجهد لغته لإخفاء الجانب السلبي و إبراز الإيجابي، فإن بعض الوحدات اللغوية تكشف عن الجانب الذي أراد إخفاءه مثل لفظة "غدون" من قوله:

لها متاع و أعوان غدون به   قتب و غرب إذا ما أفرغ انسحقا([1])

توحي أن الأرض كانت جافة و هي تـُسقى بعد انقطاع،حتى أن الضفادع خرجت للتو من مكامنها هذا ما يوحي به الفعل المضارع "يخرجن" :

يخرجن من شربات ماؤها طحل   على الجذوع يخفن الغم و الغرقا([2])

تتجاذب النص ثنائية : الحضور/الغياب،و تحتها تندرج جملة من المعانم يمكن شرحها بالاعتماد على المربع السيميائي كما وظفته آن إينو في كتابها مراهنات دراسة الدلالات اللغوية ([3])

حضور:	**غياب:**
أرض	أسماء
نخيل(رمز الآلهة)	المرأة(رمز الآلهة)
الماء	الريق
لا غياب	**لا حضور**
فضاء الحلم	الدمع الغزير

---

[1] :زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 40

[2] : المصدر نفسه،ص 41

[3] :رشيد بن مالك،مقدمة في السيميائية السردية،ص 15

يعوض فضاء الحلم غياب المرأة على مستوى الـ "لا غياب " فهي ليست حاضرة على المستوى الصوري ، غير أنها حاضرة بمجموع القيم المتمثلة في الخصوبة، و القداسة لكن بتجمع صوري مختلف،عن ذلك الذي طالعنا في فضاء الظعائن ،مع ذلك يتقاطع الفضاء الأول و الثاني في الإحالة على المعانم ذاتها مما حقق التوازن على المستوى القيمي، و حظيت الذات بنفس مجموعة القيم التي فقدتها في الفضاء السابق رغم الاختلاف على المستوى الصوري،مما يجعلها تقيم بشكل إيجابي من جهة المشاعر التي استنتجنا أنها المرسل في البرنامج العاملي، فبعد أن دفعه حبه لأسماء للبكاء عند فراقها،ها هو مندمج في فضاء ملؤه الفرح ، فالقابل يتغنى ،و الضفادع تحبو، و الشاعر مندهش معجب بهذا المشهد يصفه بأدق تفاصيله، ناقلا قيمة جديدة هي " الفرح" التي تقابل قيمة مرتبطة بالمرأة فهي«ترمز للسعادة المنشودة»([1])، و التي انفصل عنها برحيل المرأة :

فضاء الحلم

الذات Λفرح　　　　الذات　المرأة

هكذا يحقق التوازن على مستوى المشاعر و القيم و حتى على مستوى السيمي للنص.

[1] : حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي.ص 52

ب ـ المعلقة ـ فضاء الأمل:

يعود بنا هذا الفضاء إلى طرح إشكالية ترابط النص الجاهلي على الرغم من أن الدارسين كثيرا ما يعتمدون مصطلح الأغراض الشعرية في تناول القصيدة الجاهلية ،و يقسمونها إلى أقسام،توحي بانقطاع الصلة بين مختلف الأقسام مع أن كل كلمة في النص «تربط علاقات في الاتجاهات الأربعة....إن أي كلمة تكون لها علاقة بما قبلها و بما بعدها مركّبياً.و إبداليًا ؛على أنها قد تكون ظاهرة و قد تكون خفية،و لكن مهما كان الأمر فإنها موجودة بالضرورة»([1]) انطلاقا من هذا المبدأ لا يمكن قراءة مقدمة الظعائن من المعلقة و فهمها قبل إلقاء نظرة متأنية على كل أبيات القصيدة، للوصول إلى فهم معناها،و خصوصا معنى قطعة الظعن، التي يفترض أنها تحمل «كل ما في حياة القوم من حب جارف و خيبة مرة و خلاف ظالم و حنين مجروح،و فرح يطارده الخوف»([2]) رغم أن هذه المعاني تبدو ذاتية صرفة لا تعبر على أكثر من مكنونات فؤاد الشاعر إلا أن الاجتماعي فيها يكمن في كونها شعورا عاما يحسه كل من عاش هذه التجربة، فالشاعر يتـقاسمه و أفراد جماعته ، هذا الجانب الاجتماعي ثابت في القطعة المتوارثة ، كتقليد شعري أشبه ما يكون بالمحطة العاطفية في القصيدة ،مع ذلك قد لا تقتصر على الجانب العاطفي بل تتعداه لـ «ترتبط بضرب من الرؤى الجماعية، و تعبر عن حلم ـ قد يكون غامضا ـ مشترك بين أفراد الجماعة نفسها»([3]) أو بأمل واضح تماما في نفوس الغالبية؛ هو وضع السلاح بين القبيلتين المتحاربتين و انتشار "السلام" بينهما و حتى بين الحلفاء الذين يناصرون كل منهما.

---

[1]: محمد مفتاح،دينامية النص،(تنظير و إنجاز).المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ص22

[2]: وهب رومية،الرحلة في القصيدة الجاهلية.مؤسسة الرسالة،بيروت،الطبعة الثالثة،1982،ص266

[3]: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد.سلسلة عالم المعرفة،الكويت:1996،ص154

قراءة المعلقة تحتاج ـ إضافة إلى ربط الصلة بين أقسامها كافة ـ لربطها بالسياق و المقام الذين حصل فيهما فعل التلفظ. يتحدد المقام من خلال مجموع الملابسات التي في إطارها يتحدد فعل التلفظ L'acte d'énonciation سواء كان مكتوبا أو شفويا و يفهم من هذا جملة من العناصر أهمها ؛المحيط المادي و الاجتماعي الذي يأخذ فيه فعـل الـتلفظ مكانه، و هوية المتخاطبين و الفكرة التي يحملها كل واحد عن الآخر، و الأحـداث التـي تسبق الفعل.و هذه الملابسات هي ما يسمى أحيانا بالسياق([1]).بالعودة إلى سـياق المعلقـة نجد أن التلفظ بها تم و قد اشتعلت الحرب« في غطفان بين قبيلتين من قبائلها هما عبس و ذبيان ، و هي الحرب التي سميت بحرب داحس و الغبراء»([2]) و هو أول شاعر جـاهلي يبث كلمة السلام واقفا في وجه الحرب التي كانت عنوان الشهامة عـصر ذاك، و هـي كلمة موجهة إلى صانعي السلام أولا إشادة بصنيعهما و تشجيعا لهما، و موجهة ثانيا إلى كل من تعنيه هذه الحرب حتى تكون المقنع لهم بإتباع السلام و ترك الحرب ،خاصة و أن الشاعر ،و الشعر في الجاهلية صوت مسموع ذو حظوة و تأثير كبيرين في المتلقين الذين كان بعضهم يرى في السلام أملا يسعون لتحقيقه، أما البعض الآخر فالسلام عندهم مجرد حلم و يجب أن لا يعدو ذلك ، بل إنه حتى كمجرد حلم مرفوض ممن خرج عن الصلح . هو إذن أمل مهدد بمخافة الرفض و النقض من الآخر، و إن كان الآخر قلة .([3])

يجسد الشاعر هذه المواقف المتصارعة على المستوى الصوري بمسارين متبـاينين ، يشكلان رمزا تنضوي تحته معاني أعمق؛ الأول مسار تتشاكل فيـه معـاني الجمـال و الدلال و النعمة يتمثل في المقاطع الثلاث التالية:

---

1 :ملخص عن :علي آيت أوشان،السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة.دار الثقافة،الدار البيضاء: 2000 ،ص ص33،32

2 :عفت الشرقاوي، دروس و نصوص في قضايا الأدب الجاهلي،دار النهضة العربية،بيروت،ص299

3 : مناسبة القصيدة وردت كاملة في : الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، الجزء 9، ص 148

ـ علون بأنماط عتاق و كلـ ـة وراد حواشيها مشاكهة الدم

ووركن في السوبان يعلون متنه عليهن دل الناعم المتنـ ـعم

ـ و فيهن ملهى للطيف و منظر أنيق لعين الناظـ ـر المتوسم

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم

ـ ظهرن بالسوبان ثم جزعـ ـنه على كل قيني قشيب و مفام ([1])

يجتمع لهذه الظعائن صفات الجمال و النعمة معا، فقد اختار لها الكلال الكريمة البالغة الجودة ذات الألوان الزاهية بكل ما لها من جاذبية.

هذا الجمال الموصوف بنفس هادئة يعزز فكرة الأمن ، وهي المعنم المهيمن على النص و هو ما يجعل من هذه المقدمة فضاء للأمل، و هو أيضا ما جعل الشاعر يتتبع الظعائن «نفسيا بشيء من الحرص،و الحنين،و الرفق و الإشفاق عليها عبر طرق الصحراء،و جبالها و كثبانها ،حتى تهدأ عند الماء الصافي في نهاية المطاف بعد العناء»([2]) لأنه يخشى عليها ويتمنى بلوغها هدفها سالمة.

المسار الثاني مستمد من عالم الحرب يوظف صوريا في لفظة "الدم" ،هو ما يعادل مرجعيا شبح الحرب الذي يهدد بالرجوع ، في حين ارتبط المسار الأول بالسلام و انتشاره بين القبيلتين المتحاربتين و حلفائهما ،و بهذا نجد زهير يمارس الترغيب من خلال الإلحاح إلى الجمال الفتان للظعائن،غير أن قلقه و ربما قلق مجتمعه أيضا يطفو للسطح بين الفينة و الأخرى .

---

[1]: زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص ص 78،77

[2]: عبد ا التطاوي،أشكال الصراع في القصيدة العربية،في الشعر الجاهلي،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة :2002،ص54

استغل الشاعر المستويات النصية لينقل أمله للمتلقي،فجاءت على هيئة مجموعة من التشاكلات أهمها:

1ـ التشاكل الصوتي:

استغل الشاعر المستوى الصوتي ليثبت الإحساس بالجمال عند المتلقي، من خلال اعتماده على حركة "الكسر" في مواضع عدة من النص، و يبلغ الذروة عند البيت الثالث من القطعة:

علون بـِأنماطٍ عـِتاقٍ و كـِلةٍ   ـِورادٍ حواشـِيها مشاكهة الدمِ

حركة الكسر لم تقتصر على أواخر الكلمات بل جاءت في الأول و الوسط أيضا، فمثلت بهذا «تكثيفا لحالة من الرقة و الليونة و الجمال»([1]) ترتبط بالمرأة أساسا غير أنها تتجاوز هذه الوظيفة لتحتل أخرى أكثر عمقا في النص و هي رسم صورة مشرقة للسلام على عكس ما هو سائد واقعيا لأن الحرب تحرم من متع الحياة و من الإحساس برقة المرأة و هدوء الحياة الهانئة التي يجسدها الشاعر على المستوى الصوتي مرة أخرى حيث يعمد إلى تكرار حرف "الميم" و هو من الحروف الشفوية ،مجهور ،متوسط بين الشدة و الرخاوة ، فإضافة إلى كونه حرف الروي فإنه يتكرر بشكل ملحوظ ،متضافرا و حرف النون الذي يقترب منه عددا، في أبيات ،و يتجاوزها في أخرى،و هو الآخر من الحروف المجهورة المتوسطة بين الشدة و الرخاوة ، و كثرته في النص كثرة أنثوية بالدرجة

[1]: عمر محمد الطالب،عزف على وتر النص الشعري،دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية.منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق:2002،ص53

الأولى خاصة و أن وصف الظعائن يقتصر على تصوير« نساء ظاعنات دون ذكر مباشر للرجال»([1]) و ترددها في الأبيات جاء على هذا النحو:

البيت:	الميم	النون
1	4مرات	4 مرات
2	6مرات	9 مرات
3	3 مرات	مرتين
4	4 مرات	7 مرات
5	مرة واحدة	3 مرات
6	4 مرات	5 مرات
7	3 مرات	6 مرات
8	6 مرات	مرتين
9	4 مرات	5 مرات

تكرار هذه الأصوات المتوسطة بين الشدة و القوة هي تعبير عن أمل الشاعر في بناء صلح ، يكون المجتمع فيه قويا لاستتباب الأمن فيه، فالسلم عامل أساسي لبناء مجتمع قوي، لكن قوي إلى حد معقول ، و هنا تدخل الرخاوة حيث لا يريد داعي السلام أن تؤدي

[1]: توفيق خنسة،قراءة جديدة في معلقة زهير،الموقف الأدبي، ع281، سنة:1994، دمشق ،
ص : www.awu-dam.org

القوة إلى إراقة الدماء. هذا المعنى اللطيف يجعل الذات الشاعرة في حال من الهدوء و هي تتلفظ بالنص ،يؤكد ذلك المستوى الإيقاعي، المحكوم بوحدات تقليدية ثلاث هي :

أ ـ وحدة البحر : نظمت القصيدة على بحر الطويل المتكون من تفعيلتين متناوبتين هما (فعولن مفاعيلن) و قد وردت وفق نظام خاص حيث جاءت على امتداد المعلقة مقبوضة في العروض و الضرب،أما في الحشو فإننا لا نلاحظ كثرة الزحافات و لا العلل بل على العكس اقتصر التغيير على "القبض" ـ و هو حذف الخامس الساكن ـ من فعولن غالبا، و من مفاعلين في بيت واحد هو الحادي عشر من القصيدة ، و قد جرى مرتين في الصدر و العجز، و هو البيت الذي غاب فيه القبض من فعولن.

بـ ـ وحدة القافية: جاءت "الميم"حرف روي ،وجاءت مكسورة،كما أنها تتردد في الأبيات أما الحركة التي تسبقها فتتناوب بين الفتح و الكسر ـ باستثناء البيت الأول (جرثـُمِ)ـ هذا الانتظام يجعل الأصوات تبدو «روافد صغيرة تصب كلها أخيراً في مصب القافية والروي»([1]) هذه العناية و هذا النظام لا ياتي إلا من نفس هادئة.

2ـ تشاكل المعاني:

على المستوى المعجمي يمكن قراءة نص الظعائن و ربطه بالمقدمة الطللية التي استهل زهير بها المعلقة ،غير أنه مشهد هادئ ينزاح عما جرت عليه عادة شعراء العصر الكبار في البكاء بحرقة عند رسوم الماضي،زهير يتعرف بعد جهد على الدار ثم يقوم بـتوجيه السلام إليه:

فلما عرفت الدار قلت لربعها   ألا عم صباحا أيها الربع و اسلم([2])

---

[1] : عمر محمد الطالب،عزف على وتر النص الشعري ، ص55

[2] :زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 76

يخص الشاعر الصباح دون غيره من الأوقات «لأن الغارات و الكرائه كانت تحدث صباحاً»([1]) و هو يتمنى لها السلامة من كل مكروه ،و يدعو لها بالسلام.الذي تجلى في مشهد الطلل بتلك الحيوانات التي تملئ المكان ؛حياة حيوانية تقاوم الموت و الفناء الذي يفترض أن يحل بها بعد رحيل ساكنيها،هذه الأحياء هي دعوة للبقاء.

السلام إذا هو المعنم الذي تدور حوله المعلقة هو النواة التي تنطلق منها كل خيوط العمل الأدبي فيختتم به المشهد الأول ،و ينتصب بوابة للولوج إلى لوحة الظعائن البهية الزاهية الألوان كما لو أن هذه الأطلال لم توقد في النفس الحنين إلى الماضي بروعته و أيام الوصال التي كانت بهجة القلب، و لم تشعل في نفسه حنينا إلى كل ذلك.

يخرق الشاعر أفق انتظار المتلقي الذي ينتظر أسى و حزنا، بأن يفاجئه بتلفظ التحية ،ثم بجمال الظعن الفتان، فما هو سبب هذا العدول؟ تراه « طلب الإحساس بـالأمن النفـسي والاستقرار، و التوق إلى الإحساس بجمال «الحياة» مـن خـلال وصـف «الظعـائن» ورحلتهن: رحلة أمن نفسي جمالية في مواجهة رعب الحرب النفسي»([2]) لذا جاء المعجم ثريا بالأوصاف التي تعكس جمالها.

قبل أن يبدأ وصف ذلك الجمال رفع دعوة للخليل للتطلع نحو الظعائن المرتحلات، غير أنه اعتمد الفعل "تبصر" دون غيره من مرادفاته،فالدعوة ليست لمجرد التحديق بمفاتن النساء ،ولا هو مختص«بالرؤية البصرية وحدها،على نحو ما درج الشراح على حصره،بل يتسع ليشمل "البصيرة" أيضا . و هو، إذن، دعوة إلى التأمل و التفكير و

1: توفيق خنسة،قراءة جديدة في معلقة زهير،الموقف الأدبي، ع281، سنة:1994 ،دمشق ، ص: www.awu-dam.org

2: النص على ص: http://www.asharqalawsat.com/2003/10/13/images/art.197435.jpg

التعقل.»([1]) فما القضية أيعقل أن يستحق الجمال الظاهر للتدبر و إعمال العقل ،أم أن الجمال الموصوف بهذا المعجم الإنساني النسائي ،تحديدا، يخفي وراءه معانم عميقة تمثل "قضية" تؤرقه يتجه بها "للخليل" يقاسمه إياها.

يعرض زهير القضية رمزيا في شكل مشاهد تصويرية متوالية ،يقدمها بأسلوب قصصي، برز فيه تتابع الأفعال الموحية **بالحركة**، المقترنة بـ"نون" النسوة بكل إغرائها الذي يدفع إلى تتبعها و السلوك في إثرها: (تحملن،جعلن،علون،وركن،بكرن،وردن) يحكي بها طبيعة الرحلة مكانيا،منطلقا من الواقع الجغرافي لبيئته، كما عاشها «و أحسها و تمثلها، و كما تخيلها طبقا لواقعه النفسي»([2]) المضطرب حينا و الهادئ أحيانا .

يقدم الشاعر المظهر الخلفي للحيز([3]) من خلال هذه الأفعال و يرفقها مباشرة بالفضاء الجغرافي، فيشكل بذلك تكثيفا لفضائية الأثر الأدب. ينقل من خلالها إيحاءات متباينة تحيل مرة على الجمال المقترن بالسلام، و تحيل في أخرى إلى الموت الذي يهدد بالرجوع. كذلك الرحلة الرمز تنطلق من مكان مرتفع "عال" فمسارها ليس يسيرا بل أنه منذ المنطلق يواجه الطبيعة الوعرة ؛ غير أن المحير في هذه الرحلة أنها تنطلق من الماء"جرثم"، في حين يفترض أن الباعث على مغادرة الوطن هو البحث عن الماء،فلماذا تتخلى عن مائها لتقصد آخر؟

بالرجوع إلى جغرافية الفضاء المحتمل نجد أن جرثم هو:« ماء من مياه بني أسد »([4]) و بني أسد كانوا حلفاء قبيلة ذبيان إحدى القبيلتين المتحاربتين ، مما يثبت رمزية القطعـة

---

[1] : وهب أحمد رومية. شعرنا القديم و النقد الجديد،ص156

[2] : عبد ا التطاوي،أشكال الصراع في القصيدة العربية، ص ص 56،55

[3] :عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ ص 144

[4] : شرح القصيدة على شبكة رواء للأدب و فنون العربية،ص:www/ruowaa.com

فهي تغادر الحياة القديمة القائمة على الحرب لترد حياة جديدة يمثلهـا علـى المـستوى الصوري المياه الصافية التي لم يعكرها أحد قبلا:

فلما وردن الماء زرقا جمامه وضعن عصي الحاضر المتخيم

غير أن رحلة السلام تبدو عسيرة،خاصة و أنها تسير نحو قلوب اعتادت على حياة الحرب و الثأر، هي رحلة عليها أن تقطع أماكن شتى في أغلبها تتشاكل معنويا من حيث إحالتها على سيمين همـ ـا:

1- مرتفع

2 - وعـر

و هي: أ ـ العلياء :هي الأرض المرتفعة

بـ ـ الحزن: ما غلظ من الأرض و كان مرتفعا

جـ ـ القنان:جبل لبني أسد

د ـ السوبان: و هو وادي ـ يذكر الحموي في "معجم البلدان" أنها أرض دارت بها حرب بين عبس و بني حنظلة([1])

و مثله جبل القنان هو الآخر محمل بمعنى تاريخي لأن«بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبس و ذبيان اعتصموا بجبل القنان»([2])

جَعَلْـنَ القَـنانَ عن يمين و حَزنَـهُ و كم بالقنان من محل و محرم([1])

---

[1] : ياقوت الحموي ،معجم البلدان.تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي،دار الكتب العلمية،بيروت:1990،الجزء 3 ص314

[2] : وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد،ص 157

يوقف الشاعر السرد لينتقل إلى وصف الفضاء الجغرافي الذي لا يقف عند كونه فضاء محتملا يؤطر الحدث ،بل يتعدى ذلك إلى الدلالة الرمزية على أشباح الحرب التي تسكنه، ليؤكد بأن الرحلة عليها أن تقطع هذا المكان الذي يضم الأصدقاء و الأعداء، فالمحل و المحرم كما شرحها الأصمعي:«من له حرمة و من لا حرمة له»([2])؛ من رضوا بالصلح، و من لم يحترموا العهد و نقضوه بأن جنوا على القبيلتين بعد أن بدأ السلام يستقر في النفوس، نستدل على ذلك ببيتين من قطعة المدح:

لعمري لنعم الحي جر عليهم   بما يؤاتيهـم حصين بن ضَمضَم

و كان طوى كشحا على مستكنةٍ   فلا هو أبداها و لم يتقـ ـدم([3])

رحلة السلام ستواجه الظروف الطبيعية القاسية على المستوى الصوري ، التي توازي سنة حربٍ، وعصبيةً صارت متمكنة من النفوس ، مضافا إليهما حدة الطبع عند البعض ممن يصعب عليهم تقبل السلام اجتماعيا ، فهم لا يملكون إدراكا لجمال الظعائن أي أنهم لا يدخلون في دائرة "الخليل" الذي يسعه التبصر بل من الفئة الثانية التي يحجب عنها الجمال بالكلال:

علون بأنماط عتاق و كلـة   وراد حواشيها مشاكهة الدم([4])

فلا يدرك جمالهن إلا من كان من جملة الأصدقاء :

و فيهن ملهى للطيف و منظر   أنيق لعين الناظر المتوسم([1])

---

[1]: زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص76

[2] : المصدر نفسه ،ص 76

[3] : زهير بن أبي سلمى،الديوان ،ص 83

[4]: المصدر نفسه،ص76

يستعمل الشاعر الوحدات المعجمية تارة على وجه الحقيقة من حيث أنها تغري بجمال النسوة ، و تارة أخرى على وجه الخيال ليمثل رمزا،غير أن الملاحظ على الرمز ـ عند الشعراء الجاهليين عموما و زهير واحد منهم ـ أن عناصره «مأخوذة مما يقع تحت نظرهم من حوادث...»([2]) كذلك فضاء الأمل عند زهير مؤثث بما وقعت عليه عيناه من مناظر النسوة الظاعنات فاستغلها على وجهيها ليحقق المعنيين معا؛ الحقيقي و المجازي ـ إن شاعرنا يستغلهما كليهما ليفتح نصه على أكثر من قراءة.

يثبت معجم القطعة **تباين** الناظر إلى الظعائن فينقسم إلـى قـسمين؛منهم الـصديق و المتوسم ـ و هو «الناظر المتبصر»([3]) و هو الصنف الذي يمكنه رؤية الجمال و التمتـع به؛ جمال الظعائن على المستوى الصوري، و جمال السلام و الأمن في المستوى العميق، فأعين العقل الراجح و القلب المملوء محبة تبصر من خلال "الأنماط العتاق والكلل" .

القسم الثاني هم «أولئك الذين لم يرزقوا عقولا راجحة و لا بصيرة نافذة و لا عيونا لماحة فيحول بينهم و بين رؤية ذلك الجمال و الاستمتاع به كلل و قطوع»([4]) لونها مستمد من عالم الحرب فهي حمراء ، و الشاعر يصر على إبراز انتمائها إلى هذا العالم بأن يجعل الدم مشبها به فهي "وراد حواشيها مشاكهة الدم" هذا اللون هو الحاجز القوي بين النفوس و السلام، و قد جاء به لأنه «يعبر عن حالة شعورية و نفسية ؛(و)لأنه يكون مرتبطا بهواجس الذات الشاعرة ارتباطا وجدانيا»([5]) حيث تسيطر عليها فكرة حقن الدماء

---

1 :المصدر نفسه،ص 77

2 :سعد بوفلاقة.دراسات في الأدب الجاهلي ـ النشأة و التطور و الخصائص ـ منشورات جامعة باجي مختار،الجزائر:2006.ص146.

3 :وهب أحمد رومية، شعرنا القديم و النقد الجديد،ص 158

4 :المرجع نفسه، ص 158

5 : موسى ربابعة،تشكيل الخطاب الشعري ـ دراسات في الشعر الجاهلي ـ دار جرير، الأردن:2005، ص 73

مما جعل اللون الأحمر سريع الورود إلى خاطرها تكرره مرتين، في البيت السابق تشبه صراحة بالدم أما في البيت الموالي فلا تصرح بذلك، و لكن يبقى التركيز على اللون و نقائه و قوته :

كأن فتات العهن في كل منزل   نزلن به حب الفنا لم يحطم([1])

يربط الشاعر فتات «الأرجوان بحب الفنا الذي لم يحطم ؛لأنه أحمر الظاهر أبيض الباطن،فإذا لم يحطم لم يظهر فيه بياض ألبته ، و كان خالص الحمرة»([2])، حتى أنه يمكن قراءة هذا اللون على أكثر من وجه ،فقد يتبادر للذهن أن الكلال كانت حمراء حقيقة و أن الشاعر يكتفي بالملاحظة و التأثر بروعة المنظر ،فوصفه كما رآه، و قد يرى فيه المتأمل اللون الأنسب لإبراز فتنة المرأة ،خاصة و أن وصف الظعائن يقتصر على تصوير« نساء ظاعنات دون ذكر مباشر للرجال»([3]) و الأحمر يناسب النساء لأنه لون لافت للنظر قوي في العين ، يلفت الانتباه و يضفي جمالا خاصا على المرأة ، لكن بالرجوع إلى العلاقات التي تربطها المفردة مع باقي الوحدات المعجمية للنص،نلاحظ أن هذا المعنى لا يتطور في النص حيث أن الشاعر لا يصف الجمال الذي يضيفه هذا اللون للنسوة و لا يتتبع حسنهن ، إنما يكتفي بتشبيه الحمرة بالدم و هي مفردة من معجم الحرب مرة ، و بأنها متناثرة كثمر شديد الحمرة مرة ثانية، هذه الصورة تستدعي للذاكرة صورة الدماء المتناثرة على أرض المعركة. مما يؤكد أنه «لون الموت و القتل و الدمار و ليس لون الأمل » و الجمال و الإغراء النسائي، و استحضاره مبرر «على مستوى الوعي و

---

[1] : زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 77

[2] : سعد اسماعيل شلبي ، زهير بن أبي سلمى ،ص230

[3] :توفيق خنسة،قراءة جديدة في معلقة زهير، الموقف الأدبي،ص: www.awu-dam.org

اللاوعي ؛إذ يسيطر على الشاعر هاجس لون الدم الأحمر»([1]) لرغبته بحقن دماء المتقاتلين، فهو يبرزها رغبة في التخلص منها.

أما نهاية الرحلة فهي "ماء زرق جمامه" هذا التجاور للونين الأحمر و الأزرق هو بالنسبة لـ «شعرية الألوان و الأشكال تؤكد قوة هذه الصورة»([2]) قوة في التشكيل و قوة تسير إليها هذه القبائل إن هي قبلت بالسلم لأن الحرب فناء.

يبدو جليا أن معجم الظعائن في المعلقة محكوم بحقلين رئيسيين يشكلان بؤرتين بارزتين، و حقل على أهميته لا يتمتع بكم كبير من الوحدات، هو حقل الحرب ولعل الغاية من الإشارة إليه في مرات قلة هو تغييبه، و أمل الشاعر في اضمحلاله خاصة و أنه ممثل بوحدات قلة هي الحرب: محل، محرم،الدم

أما الحقلان الرئيسيان هما:

أ ـ جمال الظاعنات: دل الناعم المتنعم، وركن ، ملهى ،لطيف ، منظر أنيق ، المتوسم...

بـ ـ المكان و هو قسمان:

1ـ الإيجابي: الماء زرقا جمامه،كل منزل، قيني(من قين)

2ـ السلبي:العلياء جرثم، القنان و حزنه،وادي السوبان

من هذا التصنيف العام تظهر جزئيات يتم الاعتماد عليها لتآلف المعجم ،حيث يتم ترابطه وفق نوعين:

ـ الترابط عن طريق التقابل: محل/ محرم.

---

[1] :موسى ربابعة ،تشكيل الخطاب الشعري ،ص 50

[2] La Mémoire de l’humanité – Les grands événements de l’histoire de l’art. Edition Européen, Larousse. p 69

ـ الترابط الحر: ملهى ـ لطيف ، منظر ـ أنيق ، الناظر ـ المتوسم.([1])

3ـ تشاكل التراكيب:

يرصد المستوى الذي يلتقي فيه ما هو معجمي بما هو نحوي، فترتبط الوحدات بعضها ببعض محدثة بذلك جملة من العلاقات و حتى من الظواهر المختلفة، لعل أول ما يلفت الانتباه في نص الظعائن هو كثرة المركبات الاسمية؛ حتى أن المركبات الفعلية تغيب تماما في البيت السادس من القطعة:

و فيهن ملهى للطيف و منظر   أنيق لعين الناظر المتوسم([2])

أما المركبات الفعلية فيكثر ظهورها في الأبيات التي يسرد فيها رحلتهن و حركتهن، يمكن تفسير وجود المركبات الاسمية بما يلي:

ـ البطء النسبي لحركة نص الظعائن

ـ هدوء الذات الشاعرة إلا في لحظة«الدعوة إلى التملي برؤية الظعائن، وبعد ذلك يعود الهدوء وموقف الارتياح والسكينة.»([3])

من الناحية النحوية تلمح مجموعة من التعادلات أيضا إذ يلاحظ أن جل المركبات الفعلية جاءت على النموذج ذاته ، مركبة من :

فعل + حرف جر+ اسم مجرور

ترى من ظعائن

تحملن بالعلياء

---

[1]: عمر محمد الطالب،عزف على وتر النص الشعري، ص60

[2]: زهير بن أبي سلمى ، الديوان، ص76

[3] : عمر محمد الطالب،عزف على وتر النص الشعري ،ص64

علون بأنماط

وركن في السوبان

استحرن بسحرة

نزلن به

ظهرن من السوبان

لون آخر من التشكيلات التركيبية يظهر في الأبيات، فتسود بيتا أو أكثر ثم تترك المجال للون آخر، مؤكدة بذلك حالة من الانسجام الكبير البارزة من خلال:

أ ـ حالة الإضافة: فوق جرثم ، مشاكهة الدم، دل الناعم ،عين الناظر.

بـ ـ تردد الصفات ،سواء مع موصوفاتها أو دونها: أنماط عتاق، كلة وراد، منظر أنيق، الناظر،المتوسم ، محل ، محرم، قشيب،مفأم ،الناعم ،المتنعم،الحاضر، المتخيم.

جـ ـ ضمير الهاء: حزنه ،متنه، جمامه، جزعنه

تتعادل هذه التراكيب و تتقارب صوتيا و تركيبيا و صرفيا، و هي« تنتشر وتتناوب من دون أي نظام خاص، وتتردد على مستوى كل شطر أو على مستوى البيت»([1]) لتزيد بهاء الظاعنات بحلاوة لفظها ـ إنشادهاـ معززة بذلك هيمنة الجمال و انتصار الأمل على الخوف، إما إقناعا للمتلقي ، أو اتساقا مع غرض القصيدة التي تشيد بالسلام . نص الظعائن يبرز جمال الظعائن التي ما كانت لتخرج في هذه الهيئة البهية لولا استتباب الأمن الذي يمنحه انتشار السلام.

التركيب البلاغي لنص الظعائن، و إن كان يشكل عدولا عن اللغة العادية ،فإنه لا يبعد عما جرت عليه العادة عند شعراء العصر بالنسبة للتشبيه حيث نجد الشاعر يعمد إلى التوليف بين المحسوسات،حيث تؤخذ عناصر التشبيه مما يقع تحت نظرهم من حوادث مما يجعل عملية الخرق محدودة :

---

[1] : عمر محمد الطالب،عزف على وتر النص الشعري، ص65

1 - علون بأنماط عتاق و **كـ ـلة** **وراد حواشيها مشاكـهة الدم**

2 - بكرن بكورا واستحرن بسحرة **فهن و وادي الرس كاليد للفم**

3- كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به **حـ ـب الفنا لم يحطم**([1])

أما الكناية فقد جاءت في قوله :

فلما وردن الماء زرقا جمامه **وضعن عصي الحاضر المتخيم**([2])

و هي عبارة يمكن حملها على الوجهين الحقيقي و المجازي ذلك أن « كل منهما يصح به المعنى و لا يختل»غير أن«الحقيقة أظهر و المجاز أخفى. و هو مستور بالحقيقة »([3]) لأن الشاعر جاء بحركة وضع العصي و هي أداء لا بد منه للإقامة ، مع ذلك فإنها حين تحمل على الوجه الثاني تكون دليلا على الاستقرار عند هدف الرحلة و هو الماء الذي يمثل« مصدر الحياة، وبالتالي مصدر الخصب، والمرأة تجدد الحياة من جهة وتزينها بالجمال من جهة ثانية»([4]) حين تنعم بالحياة الهانئة التي ينشدها الشاعر من خلال القطعة. والاستقرار هو جزئية أخرى لا تتحقق إلا في ظل السلام المنشود.المعبر عنه بنفس هادئة تنشد الجمال في كل تفصيل.

تجتمع هذه العناصر الجمالية لتخلق جوا من الارتياح لدى سماع هذه القطعة، ليعزز الإحساس بجمال النسوة الظاعنات، اللاتي يرمزن للحياة الهادئة المستقرة ،في مقابل حياة الحرب أو "الموت" هذه المقدمة إذا مبنية ـ في مستواها العميق ـ على تقابل الضدين "الحياة/الموت" و لاشك أن هذه الثنائية تعمل على إحداث التجاوب الموسيقي من جهة، و التفاعل الدلالي الهادف للإفهام من الجهة الثانية .إن قراءة المعلقة كاملة تجعل القارئ

---

[1] : زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص ص 77،78

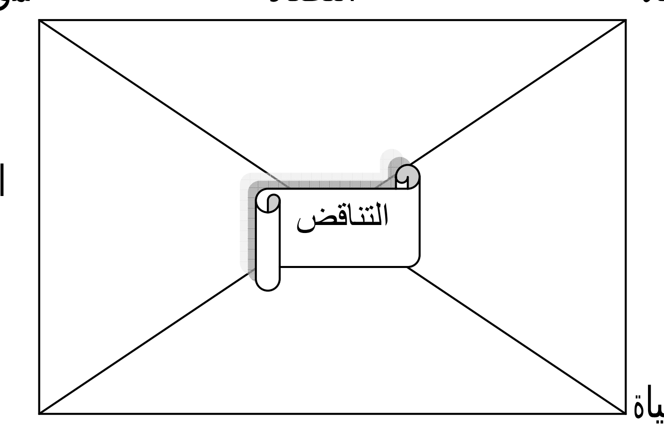
[2] : المصدر نفسه،ص 78

[3] أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي ، بين البعد المعجمي و الفضاء الدلالي المنفتح، دار العلم و الإيمان،مصر،ص 47

[4] : توفيق خنسة،قراءة جديدة في معلقة زهير، الموقف الأدبي،ص www.awu-dam.org

يدرك أنها مبنية بالكامل على هذه الثنائية ،حيث تندرج تحت معنم الحياة كل من الحياة الإنسانية المتمثلة في النسوة الظاعنات بكل جمالهن ، و جمال القطعة التي تصفهن، و تعززها الحياة الحيوانية في قطعة الطلل، كما تعززها من قطعة المديح وصف الشاعر للسلام و الدعوة إليه.

في الجهة المقابلة حشد الشاعر مجموعة من العناصر الدالة على شبح الحرب و المحيلة على معنى الموت منها:جرثم ، الدم، القنان،و حصين بن ضمضم من قطعة المديح:



بهذا تكون العلاقة الرابطة بين الحياة و الموت هي علاقة التضاد، حيث لا يمكن اجتماع الحياة و الموت في الجسد الواحد، كذلك لا يمكن أن يستقر الحرب و السلام في الوطن الواحد لأنها ضدان، و نصرة أحدهما على حساب الآخر هو هدف الشاعر من قطعة الظعائن ، حيث زينها بصورة النساء و هن رمز الجمال و الحياة في المجتمع الجاهلي الذي تهدده الطبيعة القاسية و الحروب المتكررة بالفناء،و تأتي المرأة لتحتل منزلة رفيعة كدال على البقاء، ببهائها المغري بالوصال لتكون نتيجة الوصل حياة جديدة هي الأبناء الذين يخلدون ذكر الرجل الجاهلي.

يقرن الشاعر المرأة بعنصر آخر هو ركيزة أخرى بنفس أهميتها لاستمرار **الحياة** في البيئة الجاهلية، ألا و هو الماء الذي ذكره مرتين في القطعة مرة محملا بقيمة سلبية و مرة محملا بقيمة إيجابية؛ فكان رمزا للحياة الجديدة الخالية من ضغائن الماضي. هذان العنصران يتضافران مع عناصر أخرى من مشهد الطلل هي **الحياة الحيوانية** في قوله:

بها العين و الآرام يمشين خلفة و أطلاؤها ينهضن من كل مجثم([1])

و كذا عنصر مهم آخر نعثر عليه في قطعة المديح، وهو السعي لنشر **السلام**؛هذا الموقف الذي يراه الشاعر جليلا يستحق الثناء و لأجل امتداح دعاته نظم المعلقة نصرة للسلام:

تداركتما عبسا و ذبيان بعدما تفانوا و دقوا بينهم عطر منشم

و قلتما:إن ندرك **السلم** واسعا بمال و معروف من القول نسلم([2])

السلام واحد من الأسباب التي تنفي الموت و تفسح المجال للحياة و يعززها. في الجهة المضادة حيث تجتمع عناصر تحيل على الموت منها ماء جرثم الذي تتحول عنه الظاعنات بحثا عن ماء جديد ،الدم ، و حصين بن ضمضم من قطعة المديح ،الذي طلب الثأر و حلف «أن لا يغسل رأسه حتى يقتل ورد بن حابس أو رجلا من بني عبس ثم من بني غالب»([3])،فكانت الحرب مساوية لـ "لا حياة" التي ترتبط بعلاقة تكامل و الموت، الرابط ينهما هو الثأر الذي طالب به حصين بن ضمضم.

---

[1]: زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص75

[2] : المصدر نفسه،ص 79

[3] أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، الجزء 9، ص 149

جـ ـ الفضاء القفري:

لعل أكثر ما يلفت النظر في القصيدة الجاهلية هي ظاهرة التركيز على تحديد المكان بدقة ، فلو توفرت المعرفة الدقيقة بهذه الأماكن التي تذكرها لكان إحساسنا بجمالها أكبر،هذه النظرة المرجعية لا تخلو من الصحة و إن كانت قاصرة ، لأن الشعر جميل بألفاظه لا بما تحيل عليه مرجعيا ، و الشاعر يعد شاعرا ليس«لأنه فكر أو أحس و لكن لأنه عبر،و هو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، و كل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة»([1]) و هذه الأماكن/الكلمات و إن كانت ذات دلالات خاصة لدى المتلقي الجاهلي ، فإنها لم تفقد قدرتها على سحر مسامع المتلقي الحالي حتى ذلك الذي لا يعرف مدلولاتها و لا ما تحيل إليه من انطباعات، و السبب في ذلك راجع إلى الجرس الموسيقي الذي يصاحب عملية النطق بأسمائها، و إعجابنا به يشبه إلى حد بعيد إعجابنا بلحن و توزيع أغنية من لغة أجنبية لا نفهم معناها، هي بهذا المعنى تؤدي وظيفة جمالية تصبح مهيمنة على الوظيفة المرجعية التي تضعف أحيانا بسبب صعوبة تحديدها بدقة حيث يشترك أكثر من موضع في الاسم الواحد، فتتغلب الناحية الجمالية على غيرها؛و هي التي يسميها العجيمي بـ "الوظيفة البلاغية"([2]) يدفعه إلى الاعتقاد بهيمنتها على أسماء المواضع في القصيدة الجاهلية كونها «ترد في شكل "قائمة"،يجري بمقتضاها تعديدها و إيرادها تباعا، و كأنما بعضها يدعو بعضا وفق مبدأ التوارد المحكوم في هذه الحالة بتشاكل إيقاعها أو مجرد قدرتها على تشكيل حزمة من الصور الصوتية المتضامة»([3]) خاصة و أن ذكرها يخلو من كل وصف أو حتى مجرد إبراز السمات الخاصة للموضع. غير أن هذه الظاهرة

---

[1]: جون كوهن، النظرية الشعرية ـ بناء لغة الشعر اللغة العليا ـ ترجمة: أحمد درويش ،ص64

[2]: محمد الناصر العجيمي، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ـ الشعر الجاهلي أنموذجا ـ ج 1،2، ،منشورات سعيدان، تونس،2002،ص240

[3]: المرجع نفسه،ص240

إن كانت قد لفتت انتباه الدارسين، فإنها ليس الوحيدة المتميزة في فضاء اللغة، بل إن المظهر الخلفي للحيز يلفت الانتباه هو الآخر بالنظر إلى تراكمه الكمي.

1-المظهر الخلفي للفضاء:

و هو المظهر غير المباشر الذي يمكِن من تمثل الفضاء بواسطة «كثير من الأدوات غير ذات الدلالة التقليدية على المكان»([1])أهم هذه الأدوات في المدونة هي المركبات الفعلية ، إذ الفعل هو أول ما يعتمده الشاعر في وصف مسار رحلة الظاعنات ، ثم يأتي في مرتبة تالية (من حيث الكم) ظرف المكان و الصورة البيانية.

تأتي التراكيب الفعلية المعلنة عن بداية الرحلة محملة بشحنة عاطفية ناتجة عن تشاكلها المعنوي و اشتراكها في مقوم يوحدها، هو دلالتها على "المفارقة"، في القصيدة الأولى يضيف إليه إلى تأكيد الشاعر على إصرار الخليط على الهجر رغم ارتباطه الوجداني بهم:

إن الخليط أجد البين فانفرق و علق القلب من أسماء ما علق

و فارقتك برهن لا فكاك له يوم الوداع فأمسى الرهن قد غلق([2])

فالخليط «انفرق انفعل من الفرقة و أجد و جد بمعنى واحد من الجد خلاف اللعب»([3]) فهم مصرون على البين و الفراق و قد حققوا هذه الرغبة فعليا، أما قلب الشاعر فإنه مرهون عندهم برهن استغلاق و لا يجد له فكاكا. و المركب الفعلي في البيت الثاني **يشاكل** سابقه في البيت الأول من حيث دلالته على المفارقة ،حيث جاء بالمعنى في لفظه الصريح "فارقتك" إضافة إلى أن هذه **الأفعال** دالة على معنى الفراق الواقع بين الشاعر و الخليط و

---

[1] :عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ ص 144.

[2] :زهير بن أبي سلمى ، الديوان،ص39.

[3] : أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، الجزء 9، ص151

خاصة منهم المرأة "أسماء"، فإنها تستغرق معنى للارتحال الذي لم يأت الشاعر بعد على ذكر مساره الجغرافي. مع ذلك يتحقق المعنى من خلال هذه المركبات الفعلية التي تفيد معنى الانتقال من فضاء إلى آخر؛لأن الخليط «هو المخالط لهم في الدار»([1])و عندما يجتهد في الفراق و يحققه فإن ذلك لا يكون إلا بمغادرة الديار، و الرحيل.

في القصيدة الثانية يقدم الشاعر تفصيلا أكثر لفعل الخليط في نفسه حيث أن الخليط بان و لم يأووا لمن تركوا، فقد غادر و لم يرحموا من خلفوه في الديار ،يزداد اشتياقه إليهم أياً كانت وجهتهم:

بان الخليط و لم يأووا لمن تركوا   و زودوك اشتياقا أية سلكوا([2])

تضيف هذه القصيدة تفصيلا أخرى يشرح حالته من خلال معنى جديد يصف عدم رحمتهم إياه، فقد سلكوا طريقهم دون إظهار أدنى رأفة به، بعد أن بانوا أي فارقوه سالكين طريقا لا يعينها البيت رغم ذلك فإن المتلقي يدرك أنها درب يبعدهم عن الديار أي أن **المركبين الفعليين** يشرحان تحولهم عن الفضاء الحالي - فضاء الديار- إلى آخر. يحدده مركب اسمي، **فينحرف** الشاعر عن استعمال المركبات الفعلية و يعتمد مركبا اسميا ليبين الفضاء الذي تقصد إليه الراحلات و هو "إن مشربكم" فالرحلة تنتهي إلى فضاء الرواء حيث الماء الغزير الذي يكون سببا في استمرار الحياة.

و ليبين الشاعر صفة المسير يأتي بالتشبيه ليصور حركة السير فيشبه سيرهم وسط الرمل الطري بانسياب السفن بين الأمواج، إن كان هذا التشبيه يؤدي وظيفة الإيضاح لصفة الانتقال فإنها تعزز المظهر الخلفي للفضاء من حيث أنه يشير للانتقال من فضاء إلى آخر، سيرا متماوجا تغوص حينا و تعلو حينا؛فإنه يشي بذلك الميل الخفي نحو الرواء

---

[1] : زهير بن أبي سلمى ، الديوان ، ص 39

[2] :المصدر نفسه، ص47

الذي جاء في البيت السابق من خلال لفظين هما"مشربكم، ماء" ثم جاء به ثانية في هذا البيت في صورة الأمواج.فالشاعر يقرن دائما الجدب بالرواء.بعد ذكر الرمال و هي فضاء قفري يوحي بالخوف و الموت الراجع إلى جفافها ، يعمد إلى التشبيه ليستحضر صورة الماء من خلال البحر الدال على كثرة الماء ،العنصر الأساسي لاستمرار الحياة في البيئة الصحراوية و يحقق الإحساس بالأمان كونه سبب استمرار الحياة.

في المعلقة تهيمن المركبات الفعلية على نص الظعائن متشاكلة ليس من حيث التركيب فحسب، بل من حيث المعنى أيضا. جميع المركبات تدل على الانتقال من موضع أو حال إلى آخر:تحملن - جعلن - يعلون - وركن - نزلن - وردن - وضعن - ظهرن - جزعن. تجاورت هذه المركبات الفعلية و الاسمية الدالة على أسماء المواضع ، لتقدم صورة متكاملة عن رحلة الظاعنات، و اختراقهن للفضاء القفري.

من حيث المعنى نجد أن كل من هذه الأفعال تشترك في تعبيرها عن الانتقال من فضاء إلى آخر بالدرجة الأولى، لتتباين في جهة و صفة هذا الانتقال.

تحملن بالعلياء: التحمل هو الصبر على مشاق **المسير** في الأرض العالية و **الانتقال** عبرها.

جعلن القنان عن يمين: هو **الانتقال** أو **السير** بمحاذاة هذا الجبل، تحديدا جعله عن يمين **الغادين .**

وركن في السوبان : ركبن أوراك الدواب أثناء **قطعهن** للسوبان ، و **الانتقال** عبره.

يعلون متنه: **يتنقلن** أعلى متنه.

نزلن: **الانتقال** من المشي إلى التخييم لأنهن **بلغن** المقصد.

وردن : **انتقال** إلى حيث الماء، **فبلغـنه.**

وضعن : **الوصول** إلى الهدف و الاستقرار به ، فهو مرحلة **انتقالهن** من الرحلة إلى التخييم.

بهذا يكون الشاعر قد استغل المظهر الخلفي ليكثف الصورة ذلك أنه لم يكتف بالمظهر الجغرافي العادي بل أكده و زاده وضوحا باعتماد هذه المركبات الفعلية التي تبين جهة الحركة ، و صفتها، و دعمها بالظرف حيث تجاورت بعض المركبات الفعلية مع الظرف لتزيد في دقة رسم الخط عند الشاعر الذي لا يترك الفضاء الجغرافي دون تحديد بل يدقق في إبراز خط السير :

فالظاعنات سرن "فوق جرثم" " عن يمين" القنان، في المعلقة كما نجد هذه الظاهرة في قصيدته: الجواد ،على علاته، هرم: حين يحدد خط السير بظرف "و عن أيسارهم خيم"([1]) هذه الميزات الفنية « رشاقة الخط و متانة البناء و رهافة الحس»([2]) نجدها عند الرسامين الكلاسيكيين خاصة أستاذهم جان أوجست دومينيك أنجر الذي يولي ـ مثل شاعرنا تماما ـ اهتماما بالغا برسم الخط ليبرز باقي التفاصيل دقيقة محكمة البناء ، يمكنه من ذلك رقة إحساسه بدقائق الأمور حتى إنه حين يمم شعره نحو وصف الرحلة جاء بجملة من المركبات الفعلية التي تخرج المسير في حركة دقيقة تناسب تمايز طبيعة و تضاريس كل منطقة ، ثم أردف الصورة بتفاصيل إضافية ترسم الحدود التي لم يخترقها العابرون بل جانبوها متخذين جهة معينة و تلك التي كان لزاما عليهم اجتيازها رغم صعوبة مسلكها. لتخرج الصورة متكاملة مترابطة دقيقة البناء. هذه الدقة هي التي دفعت

---

[1] : زهير بن أبي سلمى، الديوان،ص 91

[2] : جمال قطب، مثالية الفن بين الجمال و الجلال،الدوحة، العدد76،السنة1983، قطر،ص 114

ببعض الباحثين إلى مقارنة شعر زهير بغيره و من ثم وصفه بأنه«أقدر من غيره على رسم الخط» ([1])

لا يقتصر تشاكل هذه المركبات على المعنى بل يتعداه إلى الناحية التركيبية حيث اقترنت جميع الأفعال بنون النسوة كما أنها جاءت كلها مصرفة في الزمن الماضي باستثناء الفعل "يعلون" الذي جاء في الزمن المضارع لأنه كان تاليا للفعل ورك فجاء ليدل على امتداد الحدث في الزمن، فعبر عن ذلك بالمضارع.

من الناحية الإيقاعية نجد جل المركبات الفعلية جاءت من نفس التقطيع الوزني العروضي([2]) "/0//" و هي : جعلن، وركن،نزلن،وردن،وضعن.

كما تشترك في الوزن الصوتي "فعلن" فجاء المظهر الخلفي للفضاء متجانس إذ اعتمد الصيغة الصوتية ، ليحقق ترصيعا تقطيعيا ناتجا عن تماثل المقاطع في المركبات، كما حقق ترصيعا صرفيا كونها جاءت على الوزن ذاته، إضافة إلى ذلك فقد احتلت نفس الموقع في بداية كل بيت:

جعلن القنان عن يمين و حزنه — و كم بالقنان من محل و محرم

علون بأنماط عتاق و كلـ ـ ـ ـة — وراد حواشيـ ـها مشاكـ ـهة الدم

ووركن في السوبان يعلون متنه — عليهن دل الناعم المتنـ ـ ـ ـعم

فلما **وردن** الماء زرقا جمامـ ـه — وضعن عصي الحاضر المتخيم

ظهرن من السوبان ثم جزعنـ ـه — على كل قيني قشيب و مفـ ـأم([1])

---

1 : سليمان محمد سليمان،المحاكاة في الشعر الجاهلي،بين التقليد و الإبداع.دار الوفاء ،مصر:2005،ص135

2 :محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري ـ البنية الصوتية في الشعر ـ الكثافة الفضاء التفاعل،الدار العالمية للكتاب،1990،ص113

في الثنائية وركن/وردن يشترك المركبان في غالبية الحروف باستثناء الاختلاف بين الكاف و الدال فكانا متجانسين،و إن كان موقعهما العمودي لا أفقيا كما جرى الاستعمال. مع ذلك يبقى تكرار الحروف في هذه المركبات ملفت للانتباه، فجعلن/علون تشتركان في ثلاث حروف ، و كذلك وركن/وردن،غير أن المسافة الفاصلة بين هاتين الثنائيتين ليس متساوية في الأولى يتتالى المركبان عموديا،مما يجعلهما قريبين مسافة ، فيمكن تفسيره بـ «الاتصال المكاني »([2]) بين الحدثين ،بينما بعد المسافة الفاصلة بين مركبي الثنائية الثانية فإنها تعني التراخي أو التباعد المكاني بين "ركوب أوراك الدواب لقطع "وادي السوبان" و بين بلوغ الماء "وروده".

تتجاور هذه الأفعال المتشاكلة صوتيا و تركيبيا مع أخرى **انحرفت** عن نظامها متميزة خارجة عن التقطيع العروضي مثل: "تحملن" //0/0/ ؛ و أخرى تخرج عن التراكم الصوتي مثل : تحملن،ظهرن، جزعن. و هي بهذا تخلق تواترا جديدا **يخرق** رتابة النظام لأن«كل شكل يهيمن بصورة تخفي نقيضه يصير آليا و يفقد فاعليته فيظهر,لا محالة،شكل نقيض له، و هكذا.»([3]) و تفاديا لهيمنة النسق الواحد و الشعور بتكاف الشاعر، و الحد بذلك من الاستمتاع بالنص.

في مقدمة قصيدة "قف بالديار التي لم يعفها القدم" المركبات الفعلية صارت تشترك في الدلالة على بعد المسافة الفاصلة، و سرعة اجتيازهم لها، إضافة إلى أنها مركبات محملة بشحنة عاطفية نتلمس قوتها من خلال اختيار الأفعال: فقد **شطت بهم** المواضع ، و **سال بهم** الوادي ، أما الحبيبة فقد :

---

1 :زهير بن أبي سلمى، الديوان ،ص ص 78،77

2 :محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ـ إستراتيجية التناص ـ المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء ص39.

3 : محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري،ص124

استبدلت بعدنا **دارا** يمانية **ترعى** الخريف **فأدنى دارها** ظلم([1])

المركبات الفعلية متشاكلة في دالتها على سرعة الانتقال من وطن الشاعر إلى ديار جديدة بعيدة تفصله عنها مساحات شديدة الاتساع تجعل بلوغهم مهمة وعرة أسالت دمعه، حتى إنه غدَا يحادِث نفسه بأنهم «لو كانوا قريبين لكنت أزورهم»([2]) غير أن ذلك ما عاد ممكنا لأن الفضاء الجغرافي فاصل قوي دونهم؛ و على الرغم من أنه يقر بصعوبة سلوك هذا المسار لطوله ، لصعوبة تضاريسه ،و لشساعة امتداده،فإنه عندما يصف انتقالهم فيه ينتقي مركبات تدل على سرعة الانتقال، فقوله شطت يعني بعدت ، و سال أي «ساروا فيه سيرا سريعا»([3])

مما يوحي بلهفته لمراقبة سيرهم، و أنه لحبه ذلك بدا له أنها لحظات انقضت سريعا(ففسر ذلك بسرعة المسير) مبعدة الأحبة عن ناظريه قاطعة لكل أمل باللقاء.

فالمظهر الخلفي لم يقتصر على أداء مهمته **التبليغية** في نقل مسار الرحلة بل أضفى دقة بالغة على رسم خط المسير كما ساهم في نقل انفعالات الشاعر في مواجهة هذه الحوادث التي تراقبها عيناه، **فانحرفت** لغته عن التقريرية،إلى التفاعل مع ما ينقله و **خرجت** وظيفة هذه اللغة عن مجرد تبليغ الحدث إلى إضفاء عاطفة و جمال على المشهد، بلغت بهما معا الوظيفة الشعرية. كما أن لهذه المركبات الفعلية دلالات وجودية إضافة إلى هذه الجوانب النفسية و الجمالية، فهذا الاندفاع في فضاء غريب عن حيز القبيلة و حماها هي صورة رمزية «تعج بالحركة و الاندفاع و الاختراق و غبطة الحيوية المنطلقة خارج حدود المكان» تشير إلى « فعل تحرير و انعتاق»([4]) من الحدود المكانية الضيقة التي لا ترضي الإنسان الجاهلي ، المتحرر المندفع رغم قسوة الظروف المحيطة به ،يتحداها و

---

[1] : زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص 91

[2] :المصدر نفسه، هامش ص91

[3] : زهير بن أبي سلمى،الديوان ، ص91

[4] : كمال أبوديب ، الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر:1976،ص418

يستمر بقاؤه فيها ،و تمتد حياته مدللة كل الصعاب ، بل أنه يحقق ما هو أكبر من ذلك ، إنه يتنعم بالجمال و الترف الذي نلمحه في معاني المركبات الفعلية مثل "وركن" و هي ركوب أوراك الدواب أثناء السير و هي من دلالات النعمة و الترف، كما يحقق "الفن" و هو أسمى مظاهر الحضارة، الذي لمحناه في الوظيفة الشعرية المتحققة في النص الظعائن.

بـ ـ المظهر الجغرافي:

يعنى هذا المظهر بدراسة الفضاء المحتمل،و معرفة المواضع الواردة في المتن ، سواء كانت فضاءات مرجعية يمكن التعرف عليها جغرافيا أو في أحد«المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة»([1]) ،الملمة بجغرافية المدونة.

أول ما يلفت انتباه الدارس هو أن نص الظعائن يذكر الأماكن محددة بأسمائها دون التطرق لأي من صفاتها، و دون تصوير للمكان المذكور أو ذكر ما يثيره في نفس الشاعر من مشاعر، و إن كنا في الفصل السابق توصلنا إلى أن المواضع التي تنؤ بالحبيبة هي بمثابة المعارض لمشروع الشاعر، فإن هذا لا يمنع من التساؤل حول طبيعة هذه الأماكن ، و ما كان يفهمه المتلقي في العصر الجاهلي عند سماعها؟ ثم كيف استثمر زهير المعجم الجغرافي و ماذا انتقى منه لرحلة الظعائن في الديوان؟

للإجابة عن هذه الأسئلة نعود إلى الشروح القديمة، و المصنفات الجغرافية،لأن الفضاء المحتمل في نص الظعائن« يبقى مكـانا واقعـيا تعرفه الذاكرة التاريخية في أخبارها وأيامها»([2]) و إذ نقر بذلك فإننا نجد أنفسنا أمام تساؤل حول وظيفة هذه الأفضية خاصة و أنها ذكرت بأسمائها دون تلميح إلى سبب اختيارها و لا حتى ما جعلها أهلا لتنال موضعا شعريا.

---

[1]: سعيد يقطين،قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ـ ص ص244،243

[2]: حبيب مؤنسي ،فلسفة المكان في الشعر العربي ـ قراءة موضوعاتية جمالية،ص74

كما أن نص الظعائن لا يتطرق مطلقا لوصف أو حتى تسمية وطن الشاعر إنما يكتفي بذكر الأماكن التي رحل إليها الأحبة (الوطن الجديد للآخر) و تلك التي تشكل مسار الرحلة، فإذا كانت الرحلة و الحركة تنفيان المكان، فإن هذا النفي «لا يكون ... إلغاء للمكان، ومسحا له. وإنما النفي هو في سلب المكان خصوصية الثبوت.»([1]) و إدخاله في دائرة التحول ذلك أن مفارقته غير ممكنة فيزيائيا، فالرحلة تؤمن التقليل من سلطة المكان، و تخفف من وطأة تحكمه بحياة الجاهلي من خلال إدخال التنوع عليه،و لهذا فالتنوع عامل بارز في تصوير المكان في مسار الظاعنات.

رغم كون المواضع المذكورة جميعا فضاءات قفرية تنقل شعورا بالغربة لأنها ليست **الوطن** الذي يستكين إليه الشاعر و يحتمي بحماه؛ مع ذلك فهي ليست من جنس واحد بل تبرز بينها فروق جوهرية تمكن من تقسيمها إلى نوعين ،الأول يضم الأماكن الموحية بالخصب و الحياة ، و الثاني للتي توحي بالجدب و الموت.غير أن الشاعر لم يفصل في التمييز بينها بل جاءت متداخلة بعضها ببعض، محققة بذلك التنوع الناتج عن تباين الخصائص الطبيعية ـ المرجعية ـ التي تحيل إليها ، هذا المستوى من التلقي يبرز في العصر الجاهلي أين يعرف المتلقي هذه المواضع المرجعية و يدرك بشكل مباشر ما توحي به أسماؤها ، كما يتحقق هذا عند الدارس الذي يطلع على الصفة الجغرافية للمواضع. لكن هذه فئة محدودة فماذا يجد باقي المتلقين من جمال في أشعار تتوالى فيها أسماء مواضع لا يعرفونها؟ لابد أن لذة التلقي تعود إلى "الوظيفة البلاغية" لهذه المواضع/الأسماء داخل نسيج النص.

بما أن أيسر طرق التعامل مع الفضاء الجغرافي «استعماله على وجه الحقيقة، كأن يدل على موقع معلوم، أو مجهول.»([2]) نبتدئ بتناوله بهذا المعنى؛ ذلك أن ذكر المواضع

---

1 : المرجع نفسه، ص 19

2 : حبيب مؤنسي ،فلسفة المكان في الشعر العربي، ص80

كان حاضرا في كل المقدمات الواردة في الديوان و لم تخرج أي مقدمة عن هذه التقنية في العرض ، غير أنها تتفاوت من حيث الكم ، فبعض القصائد كالمعلقة كثرت فيها أسماء المواضع،و بعضها مثل قصيدة "إن الخليط أجد البين" فتقل فيها بشكل ملحوظ، لم يأت الشاعر إلا على ذكر ثلاثة مواضع هي على التوالي: راكس و هو اسم واد، و شرورى،و قفا أدم و هما جبلان. القصيدة التالية لها و هي "اردد يسارا" أسخا من حيث أسماء المواضع فقد ذكر فيها:

كثبان أسنمة، القسوميات ، سلمى و هو جبل ،فيد،ركك و هو في الأصل رك ضعفه لضرورة وزنية.

في المعلقة يأتي الشاعر بأكبر عدد من المواضع :العلياء، جرثم و هو ماء ، القنان و هو جبل، حزنه، السوبان و هي الأرض المرتفعة، وادي الرس، السوبان و هو هنا الوادي ، فقد جاء في معجم البلدان أنه اسما لموضعين واد و جبل.

يتباين توزيع المواضع في المقدمات بشكل كبير حتى يبدو أنها تتناوب بين أماكن وعرة توحي بالخوف و الموت و أخرى آمنة ملئ بالحياة؛ هذا التباين نجده بين راكس و هو«المطمئن من الأرض بين جبلين»([1]) و قد جاء ذكره قبل اسم الجبلين، كنوع من الجمع بين النقيضين؛وحدة الجبل التي تحمل معني أسطورية تجعل من «الجبل.. مكان للضياع والفقد.. الجبل.. ارتفاع وحاجز»([2]) هذا المكان يبعث على الرهبة و الخوف و يقتل الإحساس بالأمان في نفس من يقطعه .هذه المعاني السلبية يسبقها الشاعر بما يناقضها من مشاعر تبعث شعورا بالطمأنينة مقترن ب" راكس"، ثم اسم الجبل الأول فالثاني الذي يجمع المعنيين معا فهو يحمل دلالات الجبل غير أنه مشبع بالمباين و هو الشعور بالراحة نظرا لأن الجزء الثاني من اسمه هو آدم و هو اسم محمل بمعاني الأبوة،

---

1 :زهير بن أبي سلمى ،الديوان ،هامش ص40

2 : حبيب مؤنسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ص 68

فهو أبو البشر كما أن هذا الجبل مقترن بالماء رمز الحياة في البيئة الصحراوية لأنه يطل على البحر و كأن الشاعر يضع المتلقي أمام دورة تواتر بين النقيضين "حياة (أمن) موت (خوف)ثم موت ثم الحياة مجددا؛ هذا التلاعب بالمتناقضات يمثل «جوهر رؤيا النص و جدلية حركته المستمرة بين الأضداد:التي ينشحن بها .و إذ يتبلور هذا الجوهر يمكن لمشتقات الحياة أن تتبلور في النص»([1]) كما أدركها الشاعر و أحسها منشطرة بين تهديد الفناء و الموت و أمل الحياة بخصبها و روائها. تمثل هذه العناصر بؤرة **الفضاء** في نص الظعائن في كل قصيدة نجد ثنائية تتجاذب النص؛و في هذه القصيدة و جدنا ثنائية الأمن/الخوف تتنازع الفضاء.غير أن كل الثنائيات التي نعثر عليها في القصائد تنتهي إلى ثنائية عامة تحكم فضاء الظعائن ككل و هي:**حياة/موت**

إذ ننتقل إلى قصيدة الهجاء "اردد يسارا" نجد أن وحدة الجبل حاضرة أيضا تحت اسم "سلمى" غير أن الملاحظ على الاسم هو اقترانه بالألف للتأنيث([2]) مما يضفي عليه رقة و يخفف من حدة الدلالات المرتبطة بوحدة الجبل ، و لتغليب هذه المشاعر الهادئة المطمئنة يقرنه الشاعر بموضعين قريبين منه هما فيد و ركك (رك) و هو وادي« به نخيل و آبار مطوية بالصخر طيبة الماء و النخيل عصَبٌ و الأرض رمل »([3]) و لـ " فيد" نفس الخصائص الطبيعية تقريبا من وفرة الماء و الزرع ، هكذا يجمع الشاعر بين الخطر في رمزه الجبل و بين الحياة متجلية في هذه المواضع الزاخرة بالمياه العذبة المحببة الذوق، غير أن هذه الحياة الرغدة تقع بعد الجبل ، فبموقعه هذا يصبح «رمزا للبعد الهائل من جهة، والاستحالة عليه من جهة أخرى» ([4]) يمثل بهذه الصفة الحد الفاصل بين نمطين من الوجود بالنسبة للظاعنات لا الشاعر ؛النمط الأول هو الحياة التي يهددها الجدب بالفناء و

---

[1] :كمال أبوديب ، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ،ص 526

[2] : ياقوت الحموي، معجم البلدان، تحقيق:فريد عبد العزيز الجندي، الجزء3،ص270

[3] : المصدر نفسه،ج3،ص 270

[4] : عبد الملك مرتاض،ألف ليلة و ليلة،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر:1993،ص320

الثانية الحياة الواقعة خلف الجبل و هي الحياة المستقرة المديدة المستمرة في وفرة المياه ، الحياة الطيبة كمذاق المياه.

في المعلقة نجد أكبر تراكم لأسماء المواضع التي لا تختلف عن سابقاتها من حيث كونها مشيرة إلى النقيضين غير أنها تخرج عما سبقها من حيث أنها جميعا تشترك في الدلالة على معنى واحد هو "العلو" ، الفضاء الجغرافي في المعلقة متعلق بهذا المقوم الذي يوحي بدوره بجملة من الدلالات، فيحقق إمكانية تعدد مدلولاته «وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع". ومن هنا ينشأ مبدأ طاقة الشحن....وعندما تتسع الهوة الدلالية بين الدال والدلالة و تتلاشى معالم المرجعية الأولى، تتعدد الاحتمالات الممكنة»([1]) لقراءة الفضاء الجغرافي في المدونة ،التي تفتتح بالعلياء و اسمها يدل على ارتفاعها المكاني الذي إليه يردف الشاعر الظرف "من فوق" قبل أن يحيل إلى الموضع التالي حتى لا يتصور المتلقي نزول السائرين إلى ماء "جرثم" بل أنهم استمروا في سيرهم أعلاه ـ من فوقه ـ «متناهية في الشموخ و خلق حس الثبات و الرسوخ في البيت التالي»([2]) حيث جعلن القنان و حزنه على اليمين و القنان جبل و الحزن هو الخشن الصلب من الأرض و صفة الصلابة هذه هي التي تخلق الإحساس بالرسوخ و الشموخ و المنعة ، هذا المعنى نجده في قوله تعالى:«قل أئنكم لتكفرون بالذي خلق الأرض في يومين و تجعلون له أندادا ذلك رب العالمين۩ و جعل فيها رواسي من فوقها و بارك فيها و قدر فيها أقواتها في أربعة أيام سواء للسائلين»[*]حيث جاء في التفسير أن الرواسي هي الجبال([3]) و قوله تعالى:« و جعلنا الأرض مهادا۩ و جعلنا الجبال أوتادا »[**] من آيات الكريمة نستشف دلالات جديدة لوحدة الجبل حيث يحقق المنعة و الحصانة، و هي الدلالة التي توحي بها الأبيات بالنظر إلى

---

[1] : حبيب مؤنسي ،فلسفة المكان في الشعر العربي ، ص80

[2] : كمال أبوديب ،الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ،ص402

[*] : سورة فصلت الآيات 9 و 10

[3] :تفسير ابن جزي ،تحقيق:لجنة تحقيق التراث، دار الكتاب العربي. بيروت: 1983،ص642

[**] :سورة النبأ، الآيات 6 و 7.

تركيزها على عنصري الثبات و العلو،الذي تعود إليه مع كل موضع فالسوبان و هو الموضع الذي تقطعه الظاعنات بعد القنان هو «الأرض المرتفعة »([1]) مع ذلك لا يكتفي الشاعر بالتسمية و إنما يرفقها بالمركب الفعلي "يعلون متنه" و يركز مرة أخرى على مقوم الارتفاع ، أما في البيت الأخير فإنه يقرنه بالفعل "ظهر" ثم جزع و في كليهما معنى "الارتفاع عن" فقد ظهرن من الأرض أي برزن من عليها أو علونها ، و جزعنه أي قطعنه باجتياز متنه .

مقوم القوة و الصلابة و الثبات هو الذي يحكم فضاء الظعائن في المعلقة التي ستنتهي بالرحلة إلى الأمان و الرواء « و ذلك نادرا ما يحدث في النص الجاهلي»([2]) لعل هذا **الخروج** عما هو سائد مرده إلى الطبيعة الرمزية للرحلة في هذه القصيدة حيث مثلت "فضاء للأمل" .

توظيف للفضاء المحتمل في المعلقة لا يخرج عما اعتاد الشاعر في قصائده السابقة حيث يزاوج بين وحدة الجبل و الماء، خالقا بذلك توازنا بين الخوف و الأمن، بين الموت و الحياة.

فالخليل يبصر ـ أو يتخيل ـ الظعائن من على العاليات و هي«اسم لكل ما كان من جهة نجد من المدينة من قراها و عمايرها إلى تهامة و عمايرها»([3])، وجود القرى بها يعني وجود الماء و الحياة، و عنها تتحولن مخلفات ماء جرثم وراءهن ،متجهات نحو موضع يحيل إلى الخوف و الموت ، و هو القنان و حزنه فالأرض صلبة كثيرة الحجارة خالية من الحياة ، ليعود الشاعر مرة أخرى إلى الحياة مع السوبان الذي يحمل النقيضين معا فهو أرض مرتفعة مما يجعل ولوجها عسيرا غير أن به واديا تماما كما هو الحال مع القنان، مما يدفع المتلقي إلى الاعتقاد بأن هذه الفضاءات تم اختيارها بعناية لتقدم معاني

---

[1] : زهير بن أبي سلمى، الديوان ،هامش ص 77

[2] : كمال أبوديب، الرؤى المقنعة،ص403

[3]: ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج4،ص79

يحرص الشاعر على أن تخدم المعنى الإجمالي للقصيدة ، بحيث تحقق الإحساس بقرب الموت ثم تمنعه و تمنح الشعور بالراحة و الاطمئنان لتوافر المياه على امتداد المسار.

هذا التوتر بين الآمن و الخطير نجده أيضا في قصيدته "الجواد، على علاته،هرم" أين يفصله عن الأحبة قرقرى و هي أراضي «فيها قرى و زروع و نخيل كثيرة »([1]) و البرك و هي وادي مصبه في الجنوب، فالموضعان زاخران بالحياة النباتية و الإنسانية إضافة إلى غزارة المياه فيهما، بعدها مباشرة و في الشطر الثاني من البيت يأتي المقوم النقيض " الموت" :

شطت بهم قرقرى برك بأيمانهم   و العاليات و عن أيسارهم خيم([2])

و بين المقومين المتناقضين تتوسط العاليات كونها أرضا صعبة لكن بها حياة ، ثم الخيم الذي يمثل ذروة التخويف كونه جبلا « من عماية على يسار الطريق إلى اليمن و جبالها حمر و سود كثيرة يضل فيها الناس »([3]) بعدها تعود الطمأنينة و بالقريات و هي مكان عامر بالحياة إنسانية ، و العتكان وادي يوفر عنصر الماء ، مثله في ذلك مثل السليل. ليختم الشاعر مرة أخرى الرحلة في منطقة خصبة هي اليمن التي ترعى الخريف ـ ترعى ما ينبته مطر الخريف ـ أما حين يعود الشاعر إلى نفسه و رجائه في اللحاق بهم يواجهه ظلم هو جبل أسود يعود بنا إلى البحث في دلالات وحدة الجبل و هنا هو يمثل الحاجز المانع الذي لا يمكن اختراقه لبلوغ القصد هذا المعنى السلبي مرتبط بالرجل/الشاعر؛رغم أنه فاصل عن ديار الحبيبة فإن الشاعر لم يذكره في مسارها، حتى لا يغير مجموعة القيم المرتبطة بمسار الظاعنات الذي تهيمن فيه المواضع الآمنة الخصبة ، لارتباطها بالأنوثة فالشاعر لا يلقي بالنسوة وسط الصحراء المجدبة الخطيرة بل يلمح إلى هذا النوع من المواضع دون كبير تركيز ليكسر رتابة النص من جهة ،من جهة

---

[1] : المصدر نفسه، ج4،ص 371

[2] : زهير بن أبي سلمى، الديوان ،ص 90

[3] :ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج2، ص472

أخرى فإن جل هذه الجبال بها منابع ماء مما يدعمها بمقوم الحياة؛ لتتحول القصيدة «إلى فعل تحرير و انعتاق و ابداع للخصب في عالم آخر هو عالم النص »([1])المفارق لعالم الواقع بجدبه و خشونته فتكسر بذلك أفق توقعنا لأننا ننتظر مساحات ممتدة في الصحراء قاحلة جذبة، نص الظعائن يفاجئ المتلقي بلوحة من البقاع الخصبة الغزيرة المياه تتخللها جبال منيعات تخلق في نفس المار بها ـ المتخيل لها ـ و المتلقي شعورا بالحصانة و المنعة ، ناتج عن شموخها و صلابتها؛ لأنها فضاء مرتبط بالمرأة رمز الجمال و الرقة، فيصبح «المنظر الطبيعي منفصلا عن "الموضع "لأن وظيفته الرئيسية تكمن في تمثيله علامة كونية ، و هي علامة الطبيعة ، إن المنظر الطبيعي علامة ثقافية للطبيعة»([2])بغض النظر عن مدى ارتباطها بالجغرافيا.

جمال الفضاء المحتمل لا يتوقف عند جانبه المرجعي بل أكثر من ذلك إن مجرد قراءة هذه الأبيات تحدث أثرا محببا في النفس،ناتج عن جانبه الصوتي الصرف. حيث تتجاور فئات خاصة من الحروف و تهمل فئات أخرى، أما تلك الواردة بكثرة فإنها منقسمة هي الأخرى بين نوعين من الأصوات ، هما الشديد و الرخو المهموس المرفق ، و كأن الشاعر ينقل التباين من الفضاء المرجعي إلى الأصوات المشكلة لأسماء هذه المواضع و يضع المتلقي مجددا في مواجهة ثنائية و إذا كانت حدود الثنائيات السابقة هي جدب/رواء ،أمن/خوف و موت/حياة، فإن الحدين هذه المرة هما شديد/ مهموس ، التي توحي عند إنشاد أو سماع هذه الأسماء و دون إدراك لمواضعها المرجعية أو حتى طبيعتها و تضاريسها ،بأنها أسماء لمسمى فيه رقة بالنظر إلى نوعية أصواته أو فيه خشونة و قسوة ، و هكذا تخلق ثنائية ضدية جديدة: رقة/خشونة.و لبيان كيفية توزع الأصوات في هذا المتن نستعين بالدراسة الإحصائية ، معتمدين على رؤية سيبويه للأصوات([3])، مجسدة في الجدول الموالي:

---

[1]: كمال أبوديب، الرؤى المقنعة، ص418

[2] : محمد ناصر العجيمي ، الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص 45

[3] : محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، ص 79

المواضع	شديد							ما بين الشديد و الرخو	رخو				لين	هاو
	ينقطع معه النفس				منحرف	أنفي	مكرر							
	مجهور		مهموس						مجهور		مهموس			
	مفخم	مرفق	مفخم	مرفق					مفخم	مرفق	مفخم	مرفق		
راكس				ك			ر					س		
شرورى							ر2					ش	و	
قفا أدم	ق	د/ء				م						ف		
قفا أسنمة	ق	ء		ة		ن/م						ف/س		
القسوميات	ق			ت		م						س	و/ي	
سلمى،فيد، ركاك		د		ك	ل	م						س/ ف	ي	
وعث الكثيب		ب		ك				ع				ث2	و/ي	
العلياء ، جرثم		ء/ ج			ل	م	ر	ع				ث	ي	
القنان و حزنه	ق					ن3				ز		ح/هـ		
2السوبان، الرس،		ب2				ن2	ر					س3	و2	
قرقرى،برك	ق2	ب		ك			ر3							
العاليات				ت	ل2			ع					ي	
فند القريات	ق	د		ت		ن	ر					ف	ي	
العتكان				ت/ك		ن		ع						
الكرم				ك		م	ر							
السليل					ل2							س	ي	
يمانية				ة		م/ن							ي2	
الحاصل	7	11	0	12	6	16	10	4	0	1	0	18	14	0

يمكن الخروج بنتيجة متعلقة بتراكم أصوات دون أخرى و توسيع الإحصاء ليشمل الفئات حيث نجد أن :

الأصوات التي ينقطع معها النفس قد تكررت ثلاثين مرة (30)، أما مجمل تكرار الأصوات الشديدة بما فيها الفئة السالفة الذكر فهو:اثنان و ستون مرة (62)، في الجهة المقابلة من الجدول تتكرر الأصوات الرخوة ثلاثا و ثلاثين مرة (33) ثماني عشرة(18) منها من فئة المهموس المرقق. فيما بدا إهمال كبير لباقي الأصوات.

تبين هذه العملية الإحصائية أن الأصوات الشديدة مجتمعة تمثل أكبر قدر من التكرار حيث إنه أورد عددا كبيرا منها ، كما أنها تكررت مرات عدة ،أما إن عدنا لكل خانة على حدى فإننا سنجد أن فئة الرخو المهموس المرقق نالت أكبر قدر من التكرار، تليها الأصوات الشديدة الأنفية ثم اللينة و بعدها الشديد المهموس المرقق و أخيرا الشديد المجهور المرقق ،ليتقارب العدد بين الشديد المجهور المفخم و الشديد المنحرف على التوالي.

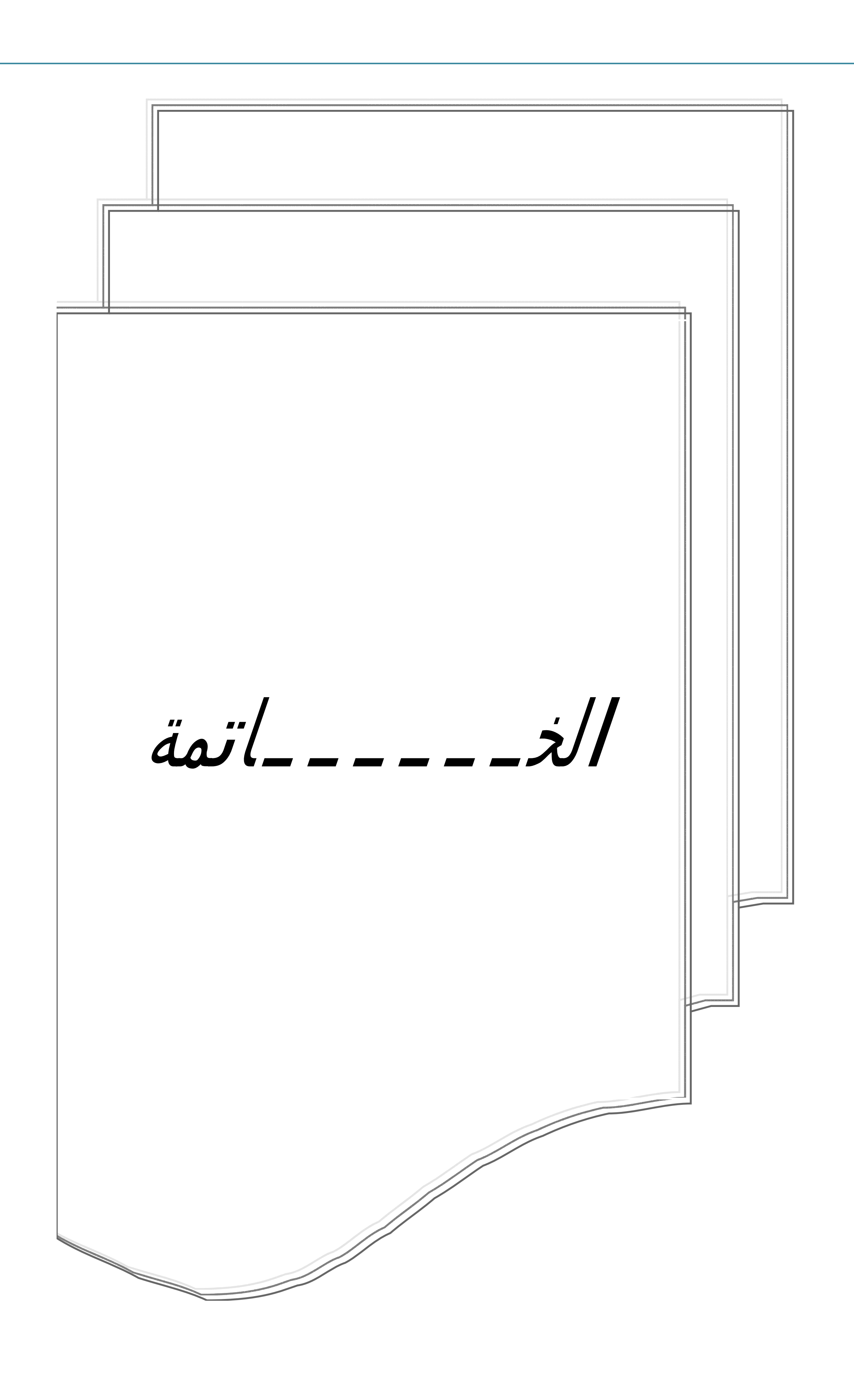
بهذا تكون الأصوات الشديدة هي المهيمنة على أسماء الأماكن في المدونة و خاصة منها تلك التي ينقطع معها النفس، مما يجعل المتلقي يحس عند سماعها بتقطع أنفاس الشاعر حسرة على ما يؤخذ منه.

غير أن هذه الهيمنة ليست تامة بل إن الأصوات الرخوة تقطع رتابة التكرار و **تخرج** بالأسماء إلى الجديد فتطفو النعومة المرتبطة بالعنصر النسوي ، خاصة و أن رحلة الظعائن هي فضاء للجمال و الأمن كما مر بنا ، فالأصوات الرخوة المهموسة المرققة تتراكم هي الأخرى لتؤكد جمال و رقة المرأة الظاعنة .

توظيف أسماء المواضع في المتن ليس بغرض رسم خط سير الظاعنات، بل إن الشاعر انتقى من المعجم الجغرافي ما يعبر عن مشاعره اتجاه المشهد الذي يرسم في

شكل لوحة بارعة التنسيق « و المقصود باللوحة ، في ما نحن بصدده ،التقاط صورة تبرز الكائن أثناء قيامه بفعل يفترض أنه مكرر معتاد»([1]) فجمع بين أصناف من الأرض مختلفة ،مستقاة دائما من بيئته لا تخرج عناصرها عن الحجارة(الحزن ، الفند) و الرمل و الماء و أصناف الزروع منتظمة بحيث تشكل منظرا طبيعيا بديعا. ثم استثمر هذه المظاهر رمزيا حتى بدا النص فضاء كنائيا ؛ فقد أخذ وحدة الجبل التي تبعث إحساسا بالرهبة ، غير أنها رمز للصلابة و المنعة ، و إلى جوارها رصف جملة من المواضع التي تشاكلها من حيث الدلالة على الصلابة أو تباينها من حيث إحالتها على معاني الرواء و الحياة إنسانية كانت أم نباتية، و قد أكثر من هذه المواضع العامرة الزاخرة بالحياة حتى يوفر عنصر الأمن لرحلة تقتصر على النساء و لا تأتي مطلقا على ذكر الرجل. إلى جانب اللوحة المرسومة كلمات جاء إنشاد هذه الكلمات مقدِّما لنفس المعاني؛ فالأصوات التي تتركب منها متفاوتة بين الشدة الموحية بالقوة و الصلابة مرة أخرى ، و الرخو المهموس الذي يذكر مرة أخرى بالأنوثة، و يعيدها برقة لتهيمن الوظيفة الجمالية ـ الشعرية ـ في انتقاء الفضاء الجغرافي المحتمل ، مغيبة بذلك الوظيفة المرجعية الصرف.

[1] : محمد الناصر العجيمي ،الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ،ص 264



الخـــــاتمة

الخاتمة

بعد هذه الرحلة في النص الشعري الجاهلي عامة و عند زهير بن أبي سـلمى خاصـة، خاص البحث إلى النتائج الآتية:

مقدمة الظعائن هي قطعة شعرية تروي قصة رحيل المحبوبة مع أهلها الذين اضـطرهم نقص الموارد الطبيعية لمغادرة الديار، و إن اختلفت الآراء حول الـدافع للقـول فـي هـذا الموضوع،فإنها تلتقي عند نقطة توحدها؛هي أنها تعيد "مقدمة الظعائن" في الـشعر الجـاهلي إلى طبيعة الحياة القائمة على الارتحال. يشترك الشعراء في الموضوعات التي يطرقونها في هذه المقدمة حتى لتبدو مفاصل حكائية ثابتة ،أهم هذه الموضوعات هو إعلان خبر الرحيل، و غالبا ما تفتتح به المقدمة.أما أهم ما يميز النص فهو كثرة أسماء المواضع فيها كثرة لافتة للانتباه، حتى إن بعض الدراسات تعللها من الناحية النفسية؛ بأن صلة الشاعر بها هي صورة ثانية لصلته بأحبته.

الفضاء الهندسي لنص الظعائن محكوم بصوت الشاعر الذي يقص الحكاية مـن وجهـة نظر يتطابق فيها الراوي و الشخصية ،معتمدا"الرؤية مع" تقنية للحكي. هذا الراوي لا يؤطر الحدث ،ولا الفضاء الجغرافي، و لا حتى المشهد، فيبدو الفضاء النـصي منفتحـا غيـر ذا حدود، تكثر فيه أسماء الأماكن ،التي يصفها منطلقا من نقطة ثابتة محافظا بذلك على الانتماء لفضائه الجغرافي لارتباطه به، بينما يصف المسار موضعا تلو الآخر حتى آخر نقطة فيه ، و كأن بإمكان العين أن تدرك كل هذه المساحات المترامية الأطراف.و السبب أن الشاعر لا يؤطر المشهد بما تلتقطه العين إنما يضيف إليه ما تعرفه أو تتخيله من مناظر و مواضع، و بهذا تتسع المساحة و لا تقف عند حدود العين.

في الفضاء المحتمل لا يجد الباحث إبداعا في الفضاء الموضوعي للديوان،باستثناء اختيار البحر ليناسب معاني القصيدة،و كذا اختيار القوافي بحيث تشكل الأصوات الواردة في كـل

بيت روافد صوتية صغيرة، تنتهي كلها إلى القافية،إضافة إلى أنها معجميـا مثلـت أحيانـا صفات للمكان أو أسماء مواضع، لتظهر من خلالها الأهمية الكبيرة التـي يوليهـا الـشاعر لفضائه الجغرافي،و تعلقه الكبير به،و وعيه بأهميته. لأن خصوصية المكان تحـدد مـصير الشخصيات في نص الظعائن، و مستقبل الشاعر العاطفي.

أما الشخصيات فكان عرض الراوي لها متباينا ؛حيث قدم شخصية الشاعر على مستوى المشاعر،بينما عرض صورة المرأة على مستوى الحواس لتشكل صورة مثاليـة الجمـال، حاملة لعدد من الدلالات الرمزية أهمها الخصوبة، أما صورة الخليط فجاء بها على مستوى الفعل لا أكثر.

الفضاء الجغرافي أدى أدوارا عاملية تختلف باختلاف البرامج السردية ؛ ذلـك أن فـي المتن برنامجين سرديين ؛الأول يسعى الخليط من خلاله للاتصال بفضاء الخصب. أما فـي الثاني فيسعى الشاعر للحفاظ على صلته بموضوعه و هو المرأة المحملة بجملة مـن القـيم أهمها الخصب الذي يحيل على معنى الحياة في المستوى العميق للنص.

في البرنامج السردي الأول يؤدي الفضاء الجغرافي جملة من الأدوار العاملية،حيث يمثل فضاء الجدب دور المرسل الذي يقنع الخيط بالرحيل، بغية الاتصال بموضـوع قيمـة هـو الفضاء الخصيب، لكن قبل بلوغه تواجه الظعائن معارضا هو الفضاء القفري.إضـافة إلـى كون هذا الأخير الفضاء الطوباوي لفعل الارتحال الذي يشكل برنامجا رديفا يمكّن الذات من الهيمنة على المعارض و الدخول في وصلة بموضوعها.

في البرنامج السردي الثاني يمثل فضاء الجغرافي للقبيلة عاملا مساعدا، يعين الذات على الاتصال بموضوعها /المرأة. ثم يؤدي الفضاء القفري دور المعارض لهذا البرنامج حيث أنه يبعد الموضوع عن الذات/الشاعر. الذي لا يضطلع ببرنامج جديد لإعادة الصلة بالمرأة،لأن الفضاء القفري يمثل معارضا للذات/الشاعر الذي يتأمله فيبدو أضخم مما هو عليه.

في المستوي العميق نجد أن الفضاء الجغرافي فـي مقدمـة الظعـائن يـرتبط بثنائيـة "حياة/موت"، التي تقابل نوعين من الأفضية ؛ هما فضاء الخصب و فضاء الجدب، إذ يحيل الأول على قيمة الحياة بينما يحيل الثاني على الموت.

حين يفتقد الشاعر عنصر الخصوبة بغياب المرأة التي كانت رمزا له، يعوض حالة الافتقار تلك بالاتصال بعنصر الماء جوهر الخصوبة عن طريق التشبيه، حيث يقرن صورة العين تفيض بدمع يتساقط غزيرا بالدلو الضخمة التي تستخرج من بئر مليئة بالمياه ، لتسقى بمياهها جنة مترامية الأطراف. و كأن البكاء على الحبيبة المفارقة ، يرفع حالة الافتقار عن الشاعر، فيتخلص من حالة الحزن المرتبطة بمعنم الموت إلى معاني الحياة في صورة ماء وفير ، في فضاء محتمل آخر هو السانية .

الفضاء المطابق المولد يفتح الباب لقراءات جديدة لمقدمة الظعائن، فالسانية مثلا تبدو في صورة حلم يعوض به الشاعر فقده لجملة من القيم في غياب المرأة، لهذا الـسبب خرجـت القصيدة عن المألوف من ذكر عدد من الأفضية الجغرافية المتتالية، باعتماد الاسم لا غيـر؛ إلى وصف فضاء واحد على امتداد القطعة الشعرية مقصودا لذاته، لأنه يوفر جملـة القـيم المفتقدة ، يرسمها الشاعر معتمدا تقنية الوصف للمكان.يتم رصد هذه المعـانم مـن خـلال الحقلين المعجميين الواردين في الفضاء اللغوي و هما:حقل الخصوبة،و حقل الأمومة.

لا يكتفي الشاعر بتوفير هذه القيم على المستوى المعجمي، بل يتعـداه إلـى المـستوى الصوتي حيث نظم القصيدة على بحر البسيط و هو وزن يناسـب التنـاوب بـين الحركـة السريعة و المتأنية و هي حركة الماء، يزيد الشاعر من كثافة هذا المستوى باختيار القـاف كحرف الروي، ثم تكرار الحروف الحلقية التي توهم بكثرة الماء، و خصوبة الأرض.

تثبت المعلقة ترابط أقسام القصيدة الجاهلية، فلا يمكن قراءة نص الظعائن إلا بالعودة إلى كل من المقدمة الطللية السابقة له، و غرض القصيدة اللاحق،لأنها جميعا تلتقي عند ثنائية واحدة في المستوى العميق للنص،لا يتم استنتاجها إلا بعد دراسة المعلقة كاملة.

كما تثبت ارتباط النص بالسياق الذي حصل فيه فعل التلفظ، إذ لا يفهم خروجها عن تمجيد الحرب و هي ما درب عليه الشاعر الجاهلي إلى الدعوة للسلام إلا بالعودة إلى الأحداث التي سبقت فعل التلفظ.

مثلت المعلقة فضاء للأمل لأن الشاعر سعى إلى تغييب المسار الصوري المستمد من عالم الحرب ، و جعل الهيمنة للمسار الصوري الممثل لمظاهر جمال الظاعنات، الجمال الذي لا يمكن أن يتنعم به إلا في وطن آمن، لدى كان هذا الجمال صورة مشرقة لأمل في نفس الشاعر، و قد اعتمد الشاعر جملة من التشاكلات موزعة على المستوى الصوتي و التركيبي، و حتى على مستوى المعاني لتعزز جمال الموصوف بجمال اللغة الواصفة.

يتم تحديد الفضاء القفري الذي تقطعه الظعائن بأسماء المواضع حتى تبدو في شكل سلسلة من الأسماء يتشاكل إيقاعها، و تشكل حزمة من الصور الصوتية المتضامة،و ليزيد في دقة رسم الخط عمد الشاعر إلى استغلال المظهر الخلفي للفضاء، الذي لم يقتصر على أداء المهمة التبليغية في نقل مسار الرحلة بل ساهم في نقل انفعالات الشاعر في مواجهة هذه الحوادث التي تراقبها عيناه.

المظهر الجغرافي مرتبط بالفضاء المرجعي دون غيره من الأنواع ، فالشاعر الجاهلي يشكل الصورة منطلقا مما تلتقطه حواسه،و هذا ما لاحظناه أيضا على الصور البيانية.

الأفضية المرجعية منتقاة بعناية لتنقل نوعين من المشاعر متناقضين بما تحمله من إيحاءات؛حيث جاور الشاعر بين أماكن توحي بالأمن لخصبها فهي تعد بالحياة،وأخرى تبعث على الخوف بسبب جدبها فهي مواضع تهدد بالموت.جاءت هذه الأماكن متداخلة لترسم لوحة

بارعة التنسيق يعود تنوع عناصرها إلى تباين خصائصها الطبيعية،و تبقى المواضع الآمنـة الخصبة مهيمنة على اللوحة لارتباطها بالأنوثة في نص يقتصر على وصف رحلة النساء.

من الناحية الصوتية نجد أن الحروف الشديدة هي الغالبة على أسماء المواضع الواردة في النص خاصة منها تلك التي ينقطع النفس عند النطق بها مما يبعث شـعورا بتقطـع أنفـاس الشاعر حسرة على ما يؤخذ منه، هذه الهيمنة يكسرها تكرار مهم من حيث الكـم للحـروف المهموسة التي تنشر إحساسا برقة الأنوثة مرة أخرى.

مقدمة الظعائن إذا تعتمد الأصناف الثلاث للفضائية و هي الهندسي، المحتمل و المطـابق المولد، مما يجعل من تصنيف كيسنر الأنسب لدراسة الفضاء في نص الظعائن، بالنظر إلـى دقته، و ضبطه للمصطلحات التي يعتمدها،إضافة لفتحه المجال لقـراءة الباحـث و رؤيتـه الشخصية التي يقدم من خلالها فهمه الخاص للنص في إطار الفضاء المطابق المولد.


ملحق بالأبيات المدروسة

ملحق بالأبيات المدروسة :

إن الخليط أجد البين:

إن الخليط أجد البين فانفرقـ ـا	و علق القلب من أسماء ما علقـا[1]
و فارقتك برهن لا فكاك لـ ـه	يوم الوداع فأمسى الرهن قد علق
و أخلفتك ابنة البكري ما وعدت	فأصبح الحبل منـ ـها واهنا خلقا
قامت تراءي بذي ضال لتحزنني	و لا محالة أن يشتـاق من عشقا
بجيد مغزلة أدماء خاذلـ ـ ـة	من الظباء تراعي شـادنـا خرقا
كأن ريقها بعد الكرى اغتبقـت	من طيب الراح لما يعد أن عتقـا
شح السقاة على ناجـودها شبما	من ماء لينة لا طرقـا و لا رنقا[2]
مازلت أرمقهم حتى إذا هبطت	أيدي الركاب بهم من راكس فلـقا
دانية لشرورى أو قـ ـ ـفا أدم	يسعى الحداة على آثارهم حزقـا
كـأن عيني في غربي مقتلـة	من النواضح تسقي جنة سحقـ ـا
تمطو الرشاء فتجري في ثنايتها	من المحـ ـ ـالة ثقـبا رائدا قلقا
لهما متاع و أعوان غدون بـه	قتب و غرب إذا أفرغ انسحـقا
و خلفـها سائق يحدو إذا خشيت	منه اللحاق تمد الصلب و العنقا[3]

1: زهير بن أبي سلمى،الديوان، ص39
2: المصدر نفسه،ص40
3: المصدر نفسه ،ص41

و قـ ـ ـابل يتغنى كلـ ـما قدرت   علـى العراق يداه قائمـ ـا دفقا

يحـيل في جدول تحبو ضفادعـه   حبو الجواري ترى في مائه نطقا

يخرجن من شربات ماؤها طحل   على الجدوع يخفن الغم و الغرقا

اردد يساراً:

بان الخليط و لم يأووا لمن تركوا   و زودوك اشتياقا أية سلكـوا([1])

ردَ القيان جمـال الحي فاحتملوا   إلى الظـ ـهيرة أمر بينهم لبك

ما إن يكـ ـ ـاد يخليهم لوجهتهم   تخالج الأمر ، إن الأمر مشترك

ضحوا قليلا قفا كثبـ ـان أسنمة   و منهم بالقسوميـ ـ ـات معترك([2])

ثم استمروا و قالوا :إن مشربـكم   مـاء بشرقي سلمى فيد أو ركك

يغشى الحداة بهم وعث الكثيب كما   يغشى السفائن موج اللجة العرك

هل تبـلغني أدنـ ـى دارهم قلص   يزجي أوائلهـ ـا التبغيل و الرتك

المعـلقة:

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن   تحملن بالعلياء من فوق جرثم([3])

جعلن القنان عن يمين و حزنـه   و كم بالقنان من محل و محرم

علون بأنمـ ـ ـاط عتاق و كلة   وراد حواشيهـا مشاكهة الدم

و وركن في السوبان يعلون متنه   عليهـ ـ ـن دل الناعم المتنعم([1])

---

[1] زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص47:

[2] المصدر نفسه،48:

[3] المصدر نفسه، ص76 :

بكرن بكورا و استحـرن بسحرة		فهن و وادي الرس كالـيد للفم

و فـ ـيهن ملهى للطيف و منظر		أنيق لعين الناظر المتوسـ ـم

كأن فـ ـتات العهن في منـ ـزل		نزلن به حـ ـ ـ ـب الفنا لم يحطم

فلما وردن الماء زرقا جمامـه		وضعن عصي الحاضر المتخيـم[2]

ظهرن من السوبـان ثم جزعنه		على كل قيني قشيب و مفـ ـ ـأم

الجواد، على علاته، هرم:

شطت بهم قرقرى برك بأيمـانهم		و العاليـ ـات عن أيسارهم خيـم[3]

عوم السفين ،فلما حال دونهـ ـم		فند القريـات فالعتكـ ـان فالكرم[4]

كأن عيني و قد سال السليل بهـم		و عبرة مـ ـا هم لو أنـ ـهم أمم

غرب على بكرة أو لؤلـ ـؤ قلق		في السلك خـان به ربـاته النظم

عهدي بهم يوم باب القريتين و قد		زال الهماليج بالفرسـ ـان و اللجم

فاستبدلت بعدنـ ـا دارا يمانيـ ـة		ترعى الخريف فأدنى دارهـا ظلم

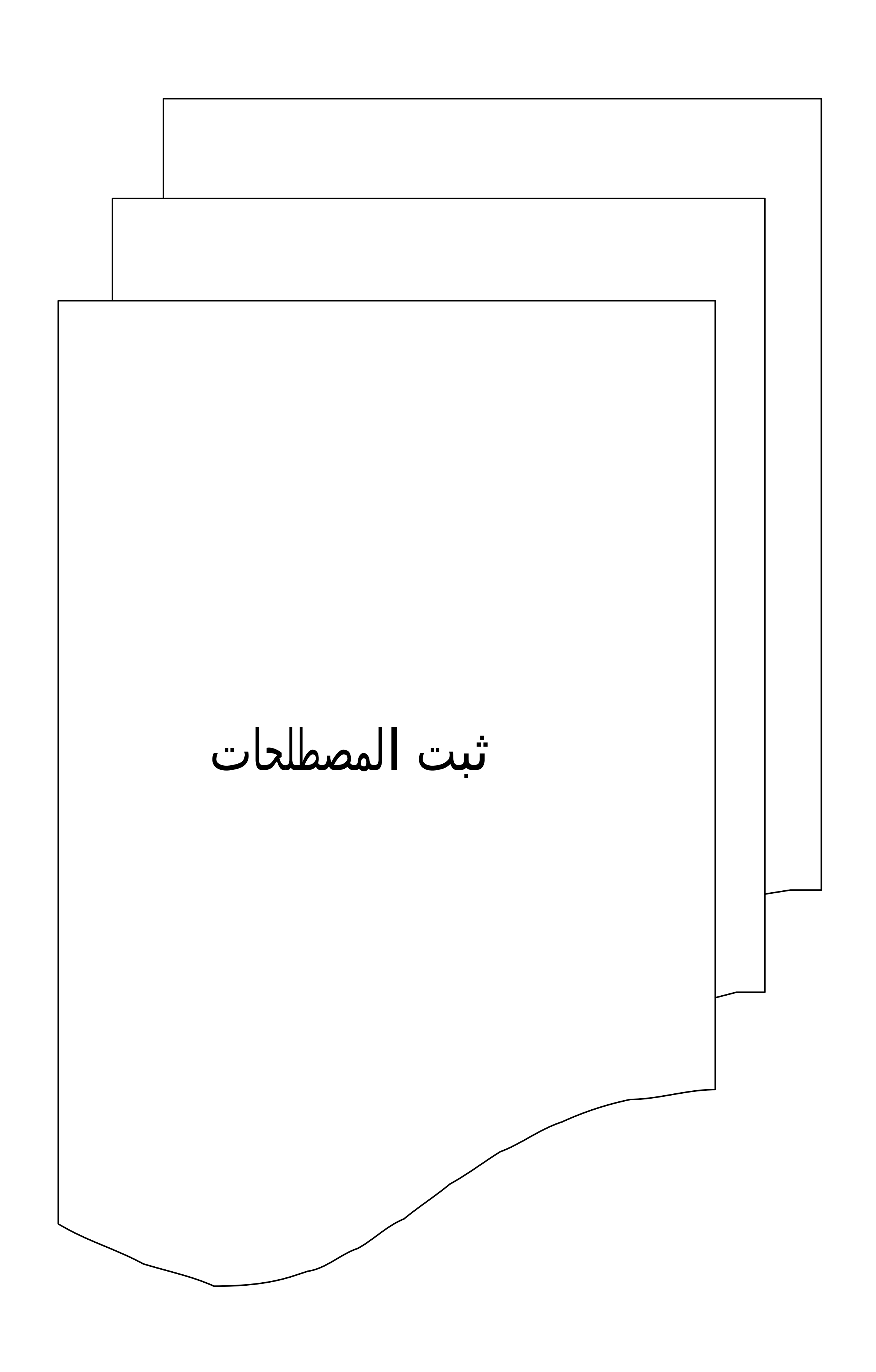
---

[1] :زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص77

[2] : المصدر نفسه،ص78

[3] : المصدر نفسه، ص 90

[4] :المصدر نفسه،ص 91


ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

L'idéologème	إديولوجيم
vouloir-faire	إرادة الفعل
manque	الافتقار
synergique	الأفقي التلاصقي
Juxtaposition	الإقحام
Icare	انزياح
Syntaxique	الانفصالي
Programme narratif annexe	برنامج سردي ملحق
focalisation	التبئير
Configuration figurative	تجمع صوري
Transformation	التحول
Isomorphisme	التشاكل
Champs sémantique	الحقول المعجمية
Rôle thématique	الدور الثيمي
Rôle actanciel	الدور العاملي
Vision avec	الرؤية مع

Vision de dehors	الرؤية من الخارج
Vision par derrière	الرؤية من الخلف
Sémiotique	سيميائي
Poétique	الشعرية
Poésie de l'espace	شعرية الفضـاء
Poétismes	الضرائر الشعرية
Actant-sujet	العامل/الفاعل
Syntagmatique	العلاقات التراكبية
Paradigmatique	العلاقات الاستبدالية
L'espace	الفضاء
Espace topique	فضاء الإنجاز
L'espace géographique	الفضاء الجغرافي
L'espace potentiel	الفضاء المحتمل
L'espace géométrique	الفضاء الهندسي
L'espace objectif	الفضاء الموضوعي
L'acte d'énonciation	فعل التلفظ
Les actants	الفواعل

Pouvoir-faire	القدرة على الفعل
Performance	قواعد الأداء
Agrammatical	اللانحوي
Modèle constitutionnel	المربع السيميائي
Révérenciel	مرجعي
Destinateur	مرسل
Destinataire	مرسل إليه
Parcours figuratif	المسار الصوري
Adjuvant	مساعد
Genidentuty	المطابق المولد
Opposant	معارض
Savoir-faire	معرفة الفعل
La dominante	المهيمنة
Objet modal	موضوع جهة
Objet de valeur	موضوع قيمة
Manipulateur	الموعز
Devoir-faire	وجوب الفعل
Conjonction	وصلة
Poéticité	الوظيفة الشعرية


قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا ـ القرآن الكريم

2 ـ تفسير ابن جزي ،تحقيق:لجنة تحقيق التراث، دار الكتاب العربي. بيروت: 1983

ثانيا ـ المصادر:

3 ـ ابن أبي سلمى زهير ، الديوان،دار بيروت، بيروت:1982

4- الأصبهاني أبو الفرج،الأغاني ،الجزء التاسع

5-ابن قتيبة أبو أحمد عبد ا بن مسلم،الشعر و الشعراء، دار إحياء العلـوم، بيـروت : الطبعة19875،3

6-التهانوي محمد علي الفاروق ،كشاف اصطلاحات الفنون ،تحقيق:د لطفي عبد البـديع ،و محمد حسنين، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،مصر،1963، المجلد1، الجزء2

7-الحموي ياقوت ، معجم البلدان،تحقيق:عبـد العزيـز الجنـدي،دار الكتـب العلميـة، بيروت،ج4،ج35

8- القرطاجني حازم.منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تحقيق:محمد الحبيب بن خوجـة،دار الغرب الإسلامي ،ط2: 1981

ثالثا ـ مراجع بالغة العربية:

8- أبو ذياب خليل.الأدب الجاهلي،نصوص مختـارة مـن الأدب العربـي دراسـة و تحليل،دار عمار،عمان

9- أبو ذيب كمال:ـ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية.لبنان.1987

10 ـ الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر: 1976

11- أدونيس علي أحمد سعيد: ـ الشعرية العربية،محاضرات ألقيت في الكوليج ذو فرانس،باريس 1984،دارالآداب،بيروت ،1985

12- ـ مقدمة للشعر العربي،دار العودة، بيروت: 1979،طبعة3

13- اعتدال عثمان،إضاءة النص،قراءات في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

14- آيت أوشان علي،السياق و النص الشعري من البنية إلى القراءة،دار الثقافة،الدار البيضاء: 2000

15- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية ،المركز الثقافي العربي، المغرب: 1990

16ـ بركة فاطمة الطبال ،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون،دراسات و نصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،لبنان،1993

17 ـ بكار توفيق، شعريات عربية،دار الجنوب للنشر،تونس:1994،الجزء1

18- بوقلاقة سعد،دراسات في الأدب الجاهلي ـ النشأة و التطور و الخصائص ـ منشورات جامعة باجي مختار،الجزائر:2006

19- بن تميم علي، السرد و الظاهرة الدرامية،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم،المركز الثقافي العربي،المغرب:2003

20- بن كراد سعيد،مدخل إلى السيميائية السردية.منشورات الاختلاف،ط2 ،الجزائر: 2003

21- بن مالك رشيد،مقدمة في السيميائية السردية،دار القصبة للنشر،الجزائر:2000

22 ـ بنيس محمد: ـ الشعر العربي الحديث،بنياته و إبدالاتها،الجزء1،الدار البيضاء ، دار توبقال1989

23 ـ الشعر العربي الحديث،بنياته و إبدالاتها،الجزء3، الدار البيـضاء دار توبقال ط2001،3

24 ـ بوحوش رابح،اللـسانيات،و تطبيقاتهـا علـى الخطـاب الـشعري.دار العلـوم الجزائر:2006

25 ـ تاوريريت بشير ،استراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس،دراسة فـي المنطلقات و الأصول و المفاهيم،دار الفجر للطباعة و النشر،الجزائر،2006

26 ـ التطاوي عبد ا ،أشكال الصراع في القصيدة العربية،في الـشعر الجاهلي،مكتبـة الأنجلو المصرية، القاهرة :2002

27 ـ الجوة أحمد ،بحوث في الشعريات مفـاهيم و اتجاهات،مطبعـة التفـسير الفنـي تونس:2004

28- حسن عباس،خصائص الحروف العربية و معانيها،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق:1998

29- حسني عبد الجليل يوسف،عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء مصر،2007

30- حسين الحاج حسن،أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع:1984

31 ـ حليف يوسف ،دراسات في الشعر الجاهلي،دار غريب:1981

32- الحناشي يوسف،مقومات الذوق الجمالي العربي،من خلال الـشعر الجـاهلي،مركز النشر الجامعي،2002

33- الخطيب عماد علي،الصورة الفنية أسطوريا،دراسـة فـي نقـد و تحليـل الـشعر الجاهلي،دار جهينة،عمان،الأردن:2006

34 ـ الدرابسة عاطف أحمد، النص الشعري الجاهلي ،في ضوء نظريـة التأويـل،دار جدار للكتاب ،عالم الكتب الحديث،الأردن:2006

35- الدسوقي أحمد. شعرية الفن الكنائي ، بين البعد المعجمي و الفضاء الدلالي المنفتح، دار العلم و الإيمان،مصر

36- ربابعة موسى: ـ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي.مكتبة الكتاني،الأردن:2001

37 ـ تشكيل الخطاب الشعري ـ دراسات في الشعر الجاهلي ،دار جرير، الأردن:2005

38 ـ الرباعي عبد القادر، شاعر السمو زهير بن أبي سلمى ـ الصورة الفنية في شعره ،جدارا للكتاب العالمي ،عالم الكتب الحديث، الأردن:2006

39- سليمان محمد سليمان،المحاكاة في الشعر الجاهلي،بين التقليد و الإبداع،دار الوفـاء ،مصر:2005

40- السنتمري يوسف بن سليمان بن عيسى ،أشعار الشعراء الستة الجاهليين،مختـارات من الشعر الجاهلي، الجزء1،دار الجيل ،بيروت:1954،

41- سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1988

42 ـ شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقديـة في النظريات الغربية الحديثة ، الجزائر، منشورات الاختلاف: 2007

43 ـ الشرقاوي عفت، دروس و نصوص فـي قـضايا الأدب الجـاهلي،دار النهـضة العربية،بيروت

44 ـ شكري فيصل ،تطور شعر الغزل بين الجاهلية و الإسلام ، من امرئ القيس إلـى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين،بيروت:ط7،1986

45 ـ شلبي سعد اسماعيل: ـ زهير بن أبي سلمى،شاعر الحق و الخير و الجمال، مكتبة غريب القاهرة

46 ـ الأصول الفنية للشعر الجاهلي،مكتبة غريب ،القاهرة

47 ـ الصائغ عبد الإله.الخطـاب الإبـداعي و الـصورة الفنيـة ،القدامـة و تحليـل النص،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،لبنان:1997

48- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام،إتحاد الكتاب العرب،2000

49- صيام زكريا ،دراسات في الشعر الجاهلي ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائـر: ط3،1993

50 ـ الطالب عمر محمد ،عزف على وتر النص الشعري،دراسة في تحليل النـصوص الأدبية الشعرية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق:2002

51 ـ عبد الفتاح محمد أحمد،المنهج الأسطوري في تفسير الـشعر الجـاهلي، دراسـة نقدية،دار المناهل، لبنان:1987

52 ـ العبد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي،مدخل لغوي أسلوبي، دار المعـارف القاهرة:1988

53- العجيمي محمد الناصر ـ الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ،الشعر الجاهلي أنموذجا ـ ج 1،2،منشورات سعيدان، تونس:2002

54- ـ في الخطاب السردي،نظرية قريماس(Gremas)، الدار العربية للكتاب،تونس 1993

55 ـ عزام محمد، شعرية الخطاب الـسردي. منـشورات إتحـاد الكتـاب العـرب، دمشق:2005

56 ـ عطوان حسين،. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي،دار الجيل، الطبعـة الثانية، بيروت:1987.

57 ـ العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري ،البنية الصوتية في الشعر ،كثافة الفـضاء التفاعل،الدار العالمية للكتاب:1990

58- الغدامي عبد ا   :ـ الخطيئة و التكفير،من البنيوية إلـى التـشريحية،قراءة نقديـة لنموذج إنساني معاصر ،النادي الأدبي الثقافي:1985

59   ـ تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي ،بيروت: 1999

60   ـ فاروق أحمد سليم، الانتماء في الـشعر الجـاهلي، منـشورات اتحـاد الكتـاب العرب:1998

61- فلاق عروات أحمد،تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية و الاسلام،ديوان المطبوعـات الجامعية،الجزائر

62- لحميداني حميد ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدر البيضاء،الطبعة 1993،2

63 ـ مؤنـسي حبيـب، فلـسفة المكـان فـي الـشعر العربي،قـراءة موضـوعاتية جمالية،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2001

64- المالكري محمد، الشكل و الخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء:1991

65 ـ مبروك عبد الرحمن ،.جيبولوتيكا النص الأدبـي،دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة و النشر،الإسكندرية:2000

66- مراشدة عبد الرحيم،الفضاء الروائي،الروايـة فـي الأردن نموذجا،عمـان، وزارة الثقافة:2002م

67ـ مرتاض عبد الملك:ـتحليل الخطاب السردي ،معالجة تفكيكيـة سـيميائية لروايـة "زقاق المدق"،ديوان المطبوعات الجامعية، لجزائر،1995

-68   ـ الـسبع المعلّقــات ،مقاربــة ســيمائية/ أنتروبولوجيــة لنصوصها،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1998

69- ـ نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، سلسلة المعرفة،الكويت:1998

70- ـ ألف ليلة و ليلة،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر:1993

71 ـ مفتاح محمد: ـ دينامية النص،تنظير و إنجاز،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء

72 ـ تحليل الخطاب الشعري،إستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء

73 ـ مناصرة عز الدين ،علم الشعريات،قراءة منتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي الأردن:2007

74 ـ ناظم حسن ، مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ،المركز الثقافي العربي:1994

75 ـ نجمي حسن، شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية،المركز الثقافي العربي ،بيروت ـ الدار البيضاء:2000

76 ـ نوسي عبد المجيد،التحليل السيميائي للخطاب الروائي،البنيات الخطابية التركيب الدلالة،شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء:2002

77 ـ النويهي محمد ،الشعر الجاهلي،منهج في دراسته و تقويمه، الدار القومية،القاهرة.

78 ـ وغليسي يوسف، الشعريات و السرديات،قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم،منشورات مخبر السرد العربي، الجزائر:2007

79- وهب رومية : ـ الرحلة في القصيدة الجاهلية،مؤسسة الرسالة،بيروت: ط3،1982

80- ـ شعرنا القديم و النقد الجديد،سلسلة عالم المعرفة،الكويت:1996

81ـ ويس أحمد محمد ،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت:2005

82- اليافي نعيم،الشعر بين الفنون الجميلة،دار الجليل،دمشق:1983

83- يقطين سعيد: ـ قال الراوي،،البنيات الحكائية في السيرة الـشعبية،المركز الثقـافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء :1997

84- ـ تحليل الخطاب الروائي،الزمن السرد التبئير،المركز الثقافي العربي ، الطبعة3،بيروت ـ الدار البيضاء:1997

رابعا- المراجع المترجمة إلى العربية:

85 ـ ترجمة:إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي،نـصوص الـشكلانيين الـروس، ،مؤسسة الأبحاث العربية :1982

86- تزفيطان تودوروف ،الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بـن سـلامة،دار توبقال،المغرب:1990

87 ـ توسان برنارر ،ما هـي الـسيميولوجيا،ترجمة:محمـد نظيف،أفريقيـا الـشرق، المغرب:ط2،2000

88- جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية ،ترجمة :مبارك حنون ،محمـد الـوالي و محمد أوراغ، دار توبقال ،الدار البيضاء:1996

89- جنيت جيرار،:ـ مدخل إلى جامع النص، ترجمة:عبد العزيـز شـبيل،و حمـادي صمود،المجلس الأعلى للثقافة :1999

90- ـ عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة:محمد معتصم، المركز الثقـافي العربي،الدار البيضاء:2000

91- جون كوهين،النظريـة الـشعرية،بناء اللغـة العليا،ترجمـة أحمـد درويـش،دار غريب:2000

92- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس،نظرية اللغة الأدبية،ترجمة حامد أبـو أحمد،مكتبـة غريب ، مدريد:1988

93- رولان بارث،هسهـــسة اللغة،ترجمـــة:منـــذر عياشـــي،مركز النمـــاء الحضاري،حلب:1999

94 ـ ـ غاسـتون باشـلار،جماليات المكان،ترجمـة: غالـب هلـسا ،المؤسـسة الجامعية،بيروت:الطبعة الخامسة،2000

95- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرواية ،ترجمة: سعيد بن كراد،دار الكـلام، المغرب:1990

96- فولفانج أيزر، فعل القراءة ،نظرية جماليات التجاوب(فـي الأدب)،ترجمـة حميـد لحميداني،و الجلالي الكدية،منشورات المناهل، فاس:1994

97- كيسنر جوزيف. إ، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن حمامة، المغرب،أفريقية الشرق:2001

98- ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديـدة، ترجمـة:فريـد أنطوانيس،منـشورات عويدات،بيروت:الطبعة 2،1982

99 ـ ترجمـة: وائـل بركـات، مفهومـات فـي بنيـة الـنص، ،دار معهـد للطباعة،سورية،1996

خامسا ـ المراجع الأجنبية:

100- Genette Gérard: ـFigures1,éditions du Seuil ,1966

101 ـFigures 2, éditions Seuil. Paris ,1969

102- Kristeva Julia ,Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,The Hague, paris, New York

103- Tzvetan Todorov. Poétique de la prose .éditions Seuil, Paris

104- Jakobson Roman, Question de poétique, éditions du seuil,1973.

105-La Mémoire de l'humanité – Les grands événements de l'histoire de l'art. Edition Européen, Larousse.

سادسا۔ المعاجم العربية:

106- التهاوني محمد علي الفاروق ،كشاف اصطلاحات الفنون ،تحقيق:د لطفـي عبـد البديع و محمد حسنين، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،مصر:1963، المجلد1، الجزء2

107- ابن منظور لسان العرب ،دار صادر،بيروت،2000،المجلد2

108- بن مالك رشيد ،قاموس مـصطلحات التحليـل الـسيميائي للنـصوص،عربي ـ إنجليزي ـ فرنسي،دار الحكمة:2000

سابعا ـ المجلات و الدوريات:

109- ألفت كمال الروبي اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ،مجلة فـصول ، مجلـد5 ، العدد 1 ، 1985

110- جبرا جبرا إبراهيم، آثار المكان ،مجلة الجيل،بيروت:مجلد 11،العدد11

111- جمال قطب مثالية الفن بين الجمال و الجلال،الدوحة، العدد76،السنة1983، قطر

112-عز الدين بوبيش،القصة و البنيوية الشكلية،مجلة الـسرديات ،العـدد1،قـسنطينة: 2004

113- عصام شرتح،الشعرية من وجهة نظر جرار جنيت،أسبوعية البديل العراقي العدد1013،2-7-2006

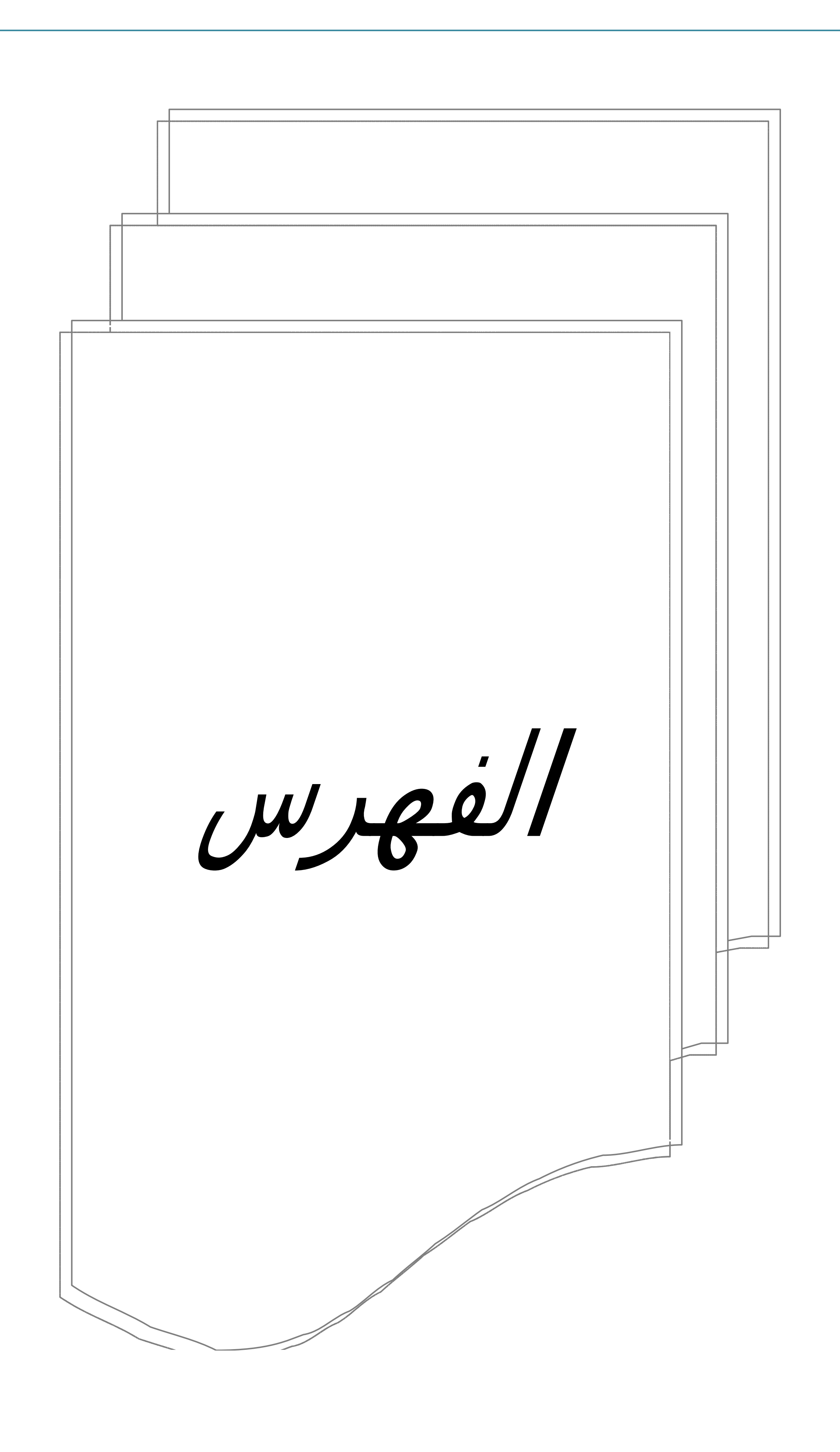
114- وفيقة خنسة،قراءة جديدة في معلقة زهير،الموقف الأدبي، ع281، سـنة:1994 ،دمشق.

ثامنا ـ المواقع الإلكترونية:

115- موقع الشرق الأوسط: http://www.asharqalawsat.com

116- موقع إتحاد الكتاب:www.awu-dam-org

117- موقع رواء للأدب و فنون العربية:www/ruowaa.com


الفهرس

الفهرس

الفصل الثالث